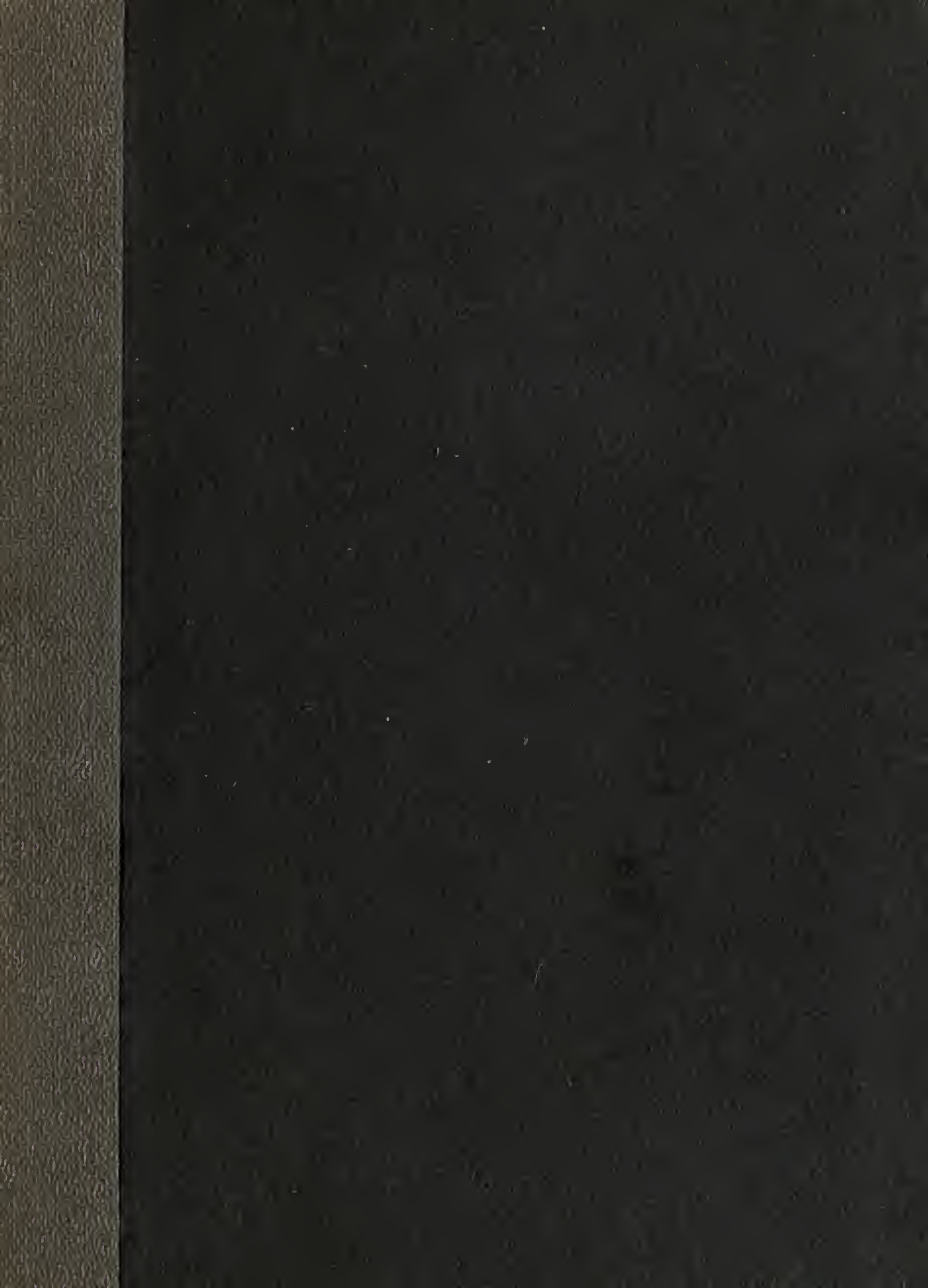



01598

Zum 21. Geburtstag.

R. [illegible].

[illegible], 18. X. [illegible].



DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON

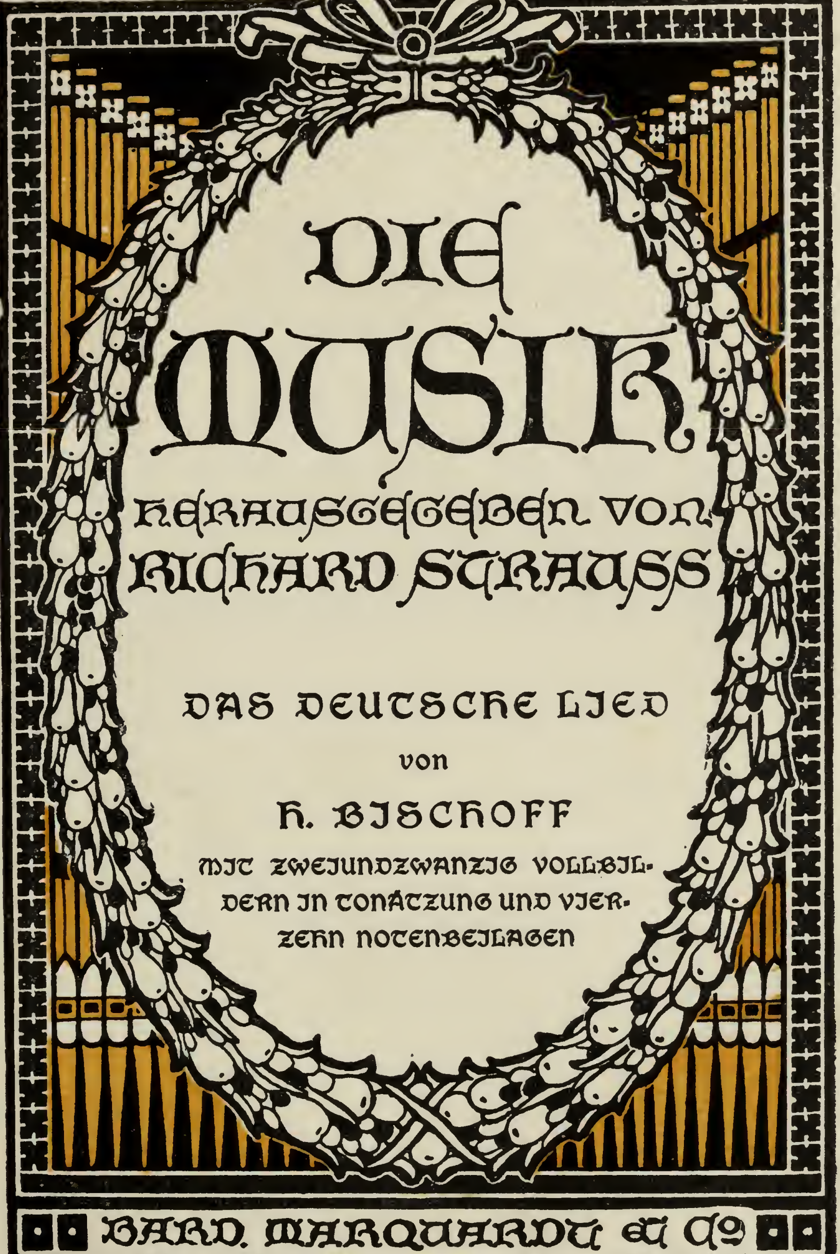
RICHARD STRAUSS

SECHZEHNTER UND SIEBZEHNTER BAND



MAX KLINGER
Evocation

mit Genehmigung von
Amsler & Ruthardt in Berlin


DIE
MUSIK
HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD STRAUSS
DAS DEUTSCHE LIED
von
H. BISCHOFF
MIT ZWEIUNDZWANZIG VOLLBIL-
DERN IN TONÄTZUNG UND VIER-
ZEHN NOTENBEILAGEN
BARD. MARQUARDT & Co

Meinem lieben Freunde

Professor Dr. Karl Mayr

in herzlicher Dankbarkeit für mannigfache Anregung

A

IM Jahre 1638 ließ Heinrich Albert in Königsberg den ersten Teil seiner „Arien und Melodeyen" erscheinen. Dieses Datum hat uns als das der Geburt unsres modernen deutschen Liedes insofern zu gelten, als die Albert'schen Kompositionen die ersten einstimmigen Lieder sind, die wir besitzen. Was es in Deutschland bis dahin an Liedern gab, war mehrstimmig, ungeheuer kunstvoll gearbeitet und trug die Melodie meistens gar nicht in der oberen Stimme. Unter einem Liederkomponisten verstand man damals nicht den Erfinder neuer Weisen, sondern den Bearbeiter vorhandener.

H. Albert 1604—1651

Heinrich Albert, der seit 1631 Organist an der Domkirche im Kneiphof, dem von der Pegnitz umflossenen inneren Stadtgebiete Königsbergs war, gehörte einem jener zahlreichen Dichterbünde an, deren Bestrebungen zunächst auf Reinigung der deutschen Sprache von fremdsprachlichen Elementen gerichtet waren.

Man weiß, wie eng diese Bestrebungen mit denen der Renaissance verknüpft sind, wie Opitz' „Buch von der deutschen Poeterey" einem gleichartigen italienischen Buche nachgebildet ist, und wie der „Orden der fruchtbringenden Gesellschaft", das Vorbild aller deutschen Dichterbünde, nach dem Muster der heute noch be-

stehenden Akademia della Crusca in Florenz eingerichtet wurde.

Auch die Musik sah sich in Italien nach Vorbildern um. 1628 trat Heinrich Schütz, der schon früher als Schüler Giovanni Gabrielis in Italien gewesen war, seine zweite Reise dorthin an, „um sich nach der inzwischen aufgebrachten und heutigen Tages gebräuchlichen Manier der Musik zu erkundigen“.

Heinr. Schütz 1585—1672

Die italienischen Musiker zielten damals zunächst auf eine Renaissance des antiken Musikdramas. Um diese zu erreichen, mußte man natürlich die Gesangsmusik aus den Banden der das Wort erstickenden Polyphonie befreien und das Wort des Dichters durch eine ausdrucksvolle Deklamation zu möglichst vollkommener Wirkung zu bringen suchen. „Dreierlei ist in der Musik“, schreibt Giulio Caccini, „die Rede zuerst, dann der Rhythmus, und zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt.“ Und Peri bemerkt, er habe redende Personen (in seinen Opern), um deren verschiedene Äußerungen in Tönen wiederzugeben, über einen ruhenden Instrumentalbaß in halb gesprochenen Tönen singen lassen. Verwirklicht wurden die Ideale dieser Zeit von Monteverdi, dem zweifellos bedeutendsten Meister der Epoche.

Giulio Caccini 1550—1618

Jacopo Peri 1561—1633

Monteverdi 1567—1643

Das war die „neue Manier“, die Schütz kennen lernen wollte; 1633 trafen sich Schütz und Albert, die nicht nur in verwandtschaftlichem Verhältnisse zu einander standen, sondern auch in dem des Lehrers zum Schüler, in Kopenhagen, wo beide mit Festkompositionen zur Vermählung des dänischen Kronprinzen mit Johann Georgs jüngster Tochter beschäftigt waren (Burkhardt).

Fünf Jahre später erschien die eingangs erwähnte erste Sammlung der Albertschen Lieder, der im Laufe der Jahre noch acht folgen sollten. In der Vorrede zum sechsten Teile stattet Albert „seinem geliebten Oheim, dem hochberühmten Kapellmeister Schütze, der seine hohe Wissenschaft aus Italien habe", seinen pflichtschuldigen Dank ab.

Die Lieder, die, soweit Albert nicht sein eigener Dichter war, zu Gedichten des Königsberger Kreises, vor allen denjenigen Simon Dachs geschrieben sind, stellen sich dar als einfache, strophische Liedweisen, meist nur mit beziffertem Basse. Sie sind Ausdruckslieder, deren Komponist sich nur als Dolmetsch des Dichters betrachtet. „Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, daß ich mit meinen Melodeyen gedächte, große Kunst an den Tag zu legen, sondern ich habe es gethan umb der Worte willen."

Bekanntlich sind die Italiener den schönen Grundsätzen, welche die Meister der Renaissance aufgestellt hatten, nicht treu geblieben. Für sie lag im Zauber der in schönen Tönen frei ausströmenden Stimme eine zu große Verführung, als daß sie ihr auf die Dauer hätten widerstehen können, um so mehr, als ihre schöne, musikalische Sprache und ihre biegsamen Kehlen den Wünschen ihrer innersten Natur so sehr entgegenkommen. Anders in Deutschland. Hier hat man sich von dem einmal als richtig erkannten Wege dauernd nicht wieder entfernt. Freilich führt dieser Weg nicht in schnurgerader Linie, sondern wie jede Entwicklung, so vollzieht sich auch die des Liedes in Serpentinlinien. Aber niemals

hat ein Meister der Kunst die gerade Linie verlassen, ohne daß er mit reichen Anregungen, mit neuen Impulsen zurückgekehrt wäre. So macht uns Friedländer in seiner kürzlich erschienenen „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“, einem wahrhaft den Gegenstand erschöpfenden, keine Frage unbeantwortet lassenden und modernen Geist atmenden Werke, mit Gesängen

Phil. Heinrich Erlebach 1657—1714

Philipp Heinrich Erlebachs bekannt, die zwar, was die Sprachbehandlung angeht, gegen die Werke anderer gleichzeitiger und früherer Meister zurückstehen müssen, aber dafür eine bebende Leidenschaftlichkeit der Melodik, einen Vollgehalt der musikalischen Substanz besitzen, wie wir sie bei den übrigen Meistern der damaligen Zeit vergeblich suchen; auf Bachs wundervolle dunkelglühende Melodik ist Erlebach nicht ohne Einfluß geblieben. Wir dürfen nicht vergessen, daß es sich in der Entwicklung des Liedes immer um Grenzbestimmungen zwischen Wort und Ton handelt, um ein Ausbalanzieren rein musikalischer und musikalisch-poetischer Mittel. Denn das hatte man natürlich schnell erkannt, daß durch ein bloßes platt naturalistisches Fixieren des Sprachakzentes noch kein Lied geschaffen war, sondern Kunstwerke erst durch Stilisierung empfangener Eindrücke entstehen.

Der große Erfolg der Albertschen Lieder regte allenthalben zu ähnlichen Versuchen an. Wir müssen uns hier natürlich darauf beschränken, lediglich einige Namen zu geben, und können nur diejenigen nennen, durch welche die Liedkunst eine wirkliche Erweiterung und Bereicherung

Adam Krieger 1634—1666

erfahren hat. Da ist zunächst Adam Krieger, der gleich Albert Schüler von Schütz war, dann Johann Krieger,

der Zittauer Musikdirektor, der seinen Dichter in dem dortigen Gymnasialrektor Christian Weise gefunden hatte, da sind die beiden Ahle, Vater und Sohn. Bedeutender und zu ihrer Zeit einflußreicher noch sind Reinhart Keiser, obwohl sein Schaffen mehr der Oper zugute gekommen ist, sowie Georg Philipp Telemann.

Johann Krieger 1652–1735
Johann Rudolf Ahle 1625—1673
Johann Georg Ahle 1650—1706
Reinhart Keiser 1674—1739
Georg Philipp Telemann 1681—1767

Alle diese haben im wesentlichen an den Grundsätzen festgehalten, nach denen auch die Lieder Alberts geformt waren. Es konnte zwar nicht fehlen, daß sich mit der Zeit auch einiges verschnörkelte Wesen einschlich, aber dagegen erhoben sich immer rechtzeitig warnende Stimmen, und zwar bemerkenswerter Weise mehrfach von Dilettanten, welche die von ihnen hochgeschätzten Komponisten zur Abfassung von Liedern in einem reinen Stile veranlaßten und die so entstandenen Werke dann, in Sammlungen vereinigt, herausgaben.

Eine der ersten derartigen Sammlungen ist das „Augsburger Tafelkonfekt“; hierin sind uns sehr viele damals allgemein gesungene volkstümliche Lieder bewahrt worden. In den Jahren 1737—1743 erschien dann die Sammlung, die der Dilettant Gräfe herausgab und an der bedeutende Meister, wie Philipp Em. Bach und Karl Graun, sich beteiligten. Von Bach besitzen wir eine Fülle, teilweise sehr bedeutender Lieder. Bemerkenswert ist, daß wir jetzt größer angelegten Gesängen begegnen, während man bis dahin auch unter einer „Ode“ noch ein kleines, strophisches Lied verstanden hatte. Auf der künstlerischen Höhe seiner Klaviersonaten stehen die Bachschen weltlichen Gesangswerke keineswegs.

Phil. Em. Bach 1714—1788

Graun, der schöne, etwas weichliche Lieder hinter-

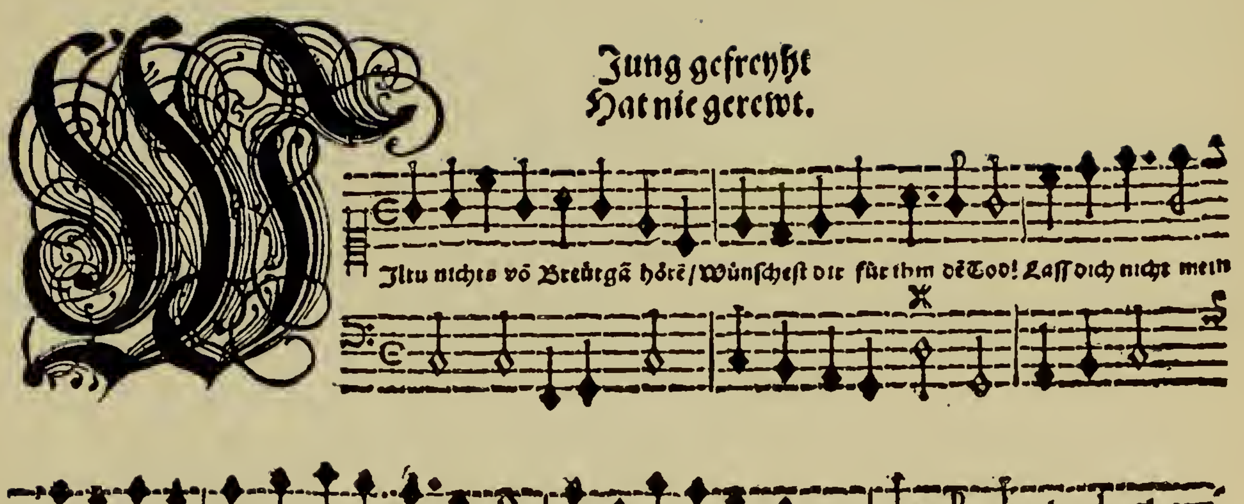
Karl Graun 1701—1759

lassen hat, ist uns als Komponist größerer Kantaten („Der Tod Jesu") bekannter wie als Liederkomponist.

Die Gräfesche Sammlung erschien als Protest gegen ein weit verbreitetes Liederwerk, welches „Die singende Muse an der Pleiße" heißt. Diese „Muse" besteht aus gesammelten instrumentalen Tänzen, welchen ein sich unter dem Pseudonym „Sperontes" verbergender Dichter Texte unterlegt hat. Gegen die Grundsätze nun wieder, welche Graun aufstellte: ein Lied solle so eingerichtet sein, daß man es sowohl singen, als auch am Klaviere spielen könne, wendeten sich der Advokat Krause, der Dichter und Lehrer der Poetik Ramler und der Lotteriedirektor und Kriegsrat Marpurg, welch letzterer allerdings auch ein bedeutender Theoretiker und Kritiker war. Ihre Bestrebungen liefen darauf hinaus, dem Volke ein Lied zu geben, welches leicht singbar und unabhängig von jeglicher Begleitung sei. Ihr Vorbild war die französische Chanson. Die von ihnen aufgestellten Lehrsätze waren durchaus recht und verständig, leider lassen sich Kunstrichtungen nur nicht dekretieren, und so begegnen wir in den Sammlungen dieser sogenannten Berliner Schule zwar korrekter, aber auch höchst frostiger und nüchterner Musik. Immerhin haben sich die Grundsätze der Schule durch 80 Jahre lebendig erhalten, und sie erlebten auch später ihre Verwirklichung in den Werken der Meister des volkstümlichen Liedes: André, J. P. A. Schulz, Reichardt, Zelter, und weiterhin in dem Schüler dieses, Mendelssohn, sowie in Silcher.

Wir müssen aber nun hier einmal Halt machen und

Jung gefreyht
Hat nie gerewt.





2.

Lieben vnd geliebet werden/
Ist das beste von der Welt/
Ist/ was bloß dieß Hauß der Erden
Frey vor allem Fall erhält;
Was nicht lieben wil noch kan/
Wo zu taug es vmb vnd an?

3.

Wenn der Scheitel dir wird bleiken/
Vnd du wirst die Zähne nicht
Mehr vor Alter können decken/
Runtzlecht seyn im Angesicht/
Ach hätt' ich doch vor der Zeit/
Wirstu sagen/ noch gefreyht!

4.

Wie die Aepffel sambt den Zweigen
Vor dem Garten-Herren sich
Vmb die Herbst-Zeit nieder beügen/
Vnd fast sprechen: pflücke mich!
Wie der damals reiffe Wein
Seüfftzt vnd wil gelesen seyn:

5.

Wie die volle Ros im Lentzen
Kläglich thut nach deiner Hand/
Wil dein Härchen zu bekräntzen
Von dir werden angewandt:
Wie auch gern die reiffe Saat
Ihren Trost/ die Schnitter hat:

6.

Also reiffen deine Gaben/
Vnd/ treügt mich das Auge nicht/
Wollen einen Freyer haben/
Was dein Mund dawieder spricht;
Wo nicht du/ doch deine Zier
Suchet einen Breütgam dir.

7.

Komm zu mir/ mein Obst vnd Traube/
Ros vnd Saat erfrewe mich!
Komm! nach dieser früchte Raube
Sehnet meine Seele sich/
Dieß Obst sättigt meinen Sinn/
Ob ich sonst gleich Obst-schew bin.

Chasmindo.

HEINRICH ALBERT: ARIEN ETLICHER THEILS GEISTLICHER THEILS WELTLICHER REYME. KÖNIGSBERG 1638

unsern Blick von dem teils lieblichen, teils aber auch recht öden Vorlande, in dem wir uns umgetrieben haben, nach den fernen Bergesriesen lenken, deren ewig strahlende Firnen bis in die Wolken reichen. Bach, Händel und Gluck, die die deutsche Musik zu einer Höhe brachten, auf der weder sie, noch die anderer Völker je gestanden hatte, welche Rolle spielen sie in der Entwicklung des Liedes? Wie sehr sie alles überragen, was gleichzeitig mit ihnen schafft, das merken wir, wenn wir etwa die Notenbeispiele der musikalischen Geschichtswerke des 18. Jahrhunderts durchblättern, und plötzlich die verhaltene Glut Bachscher Melodik, die großen, einfachen Linien Gluckscher Gesänge oder die königliche Geberde Händels vor uns auftauchen sehen. Wo bleibt da alle noch so wackere und tüchtige Betriebsamkeit der Talente rings umher?! Aber trotzdem sind doch nur diese kleinen, „hochbedürft'gen Meister" die Träger der Entwicklung des Liedes. Von Bach, Händel und Gluck besitzen wir einzelne wunderschöne Gesänge. Aber ihnen waren weitere Ziele gesteckt, sie hatten größere Aufgaben zu erfüllen, als daß sie ihre ganze Kraft einem so engen Gebiete, wie das des Liedes ist, hätte widmen können. Von Bach will ich seine herrlichen geistlichen Lieder nennen; außer diesen besitzen wir von ihm noch ein recht trockenes und philiströses Lied an seine Tabakspfeife, und endlich das reizende, viel gesungene, zarte Liebeslied: „Willst Du Dein Herz mir schenken."

Die Authentizität dieses Werkchens wird angezweifelt; wie mir scheint, mit Unrecht. Man findet es in dem

Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach, der zweiten Gattin unseres Meisters, wo es unter dem Titel: „Aria di Giovannini“ steht. Nun hat ein italienischer Komponist dieses Namens — allerdings 12 Jahre nach der Zeit, in der dieses Notenbüchlein angelegt wurde — für die oben erwähnte Gräfesche Sammlung deutsche Lieder beigesteuert. Aber diese sind so trocken und öde, daß man ihrem Autor ein so schönes Lied wie das in Frage stehende nicht wohl zutrauen kann.

Mir scheinen diejenigen Recht zu haben, die annehmen, „Giovannini“ wäre nur eine schäfermäßige Italianisierung unseres ehrlichen deutschen Johann. Denn abgesehen davon, daß das Lied nicht unwürdig ist, von Bach abzustammen, so sollte ich doch meinen, es müsse in irgend einem alten Drucke vorhanden, in irgend einer Sammlung noch nachweisbar sein, wenn man nicht annehmen will, daß es als kleine eheliche Zärtlichkeit nur ein handschriftliches Dasein in diesem Notenbüchlein geführt hat. Wenn Giovannini, wie Friedländer sagt, nur Handwerker war, so mußte ihm doch alles daran liegen, ein ausnahmsweise einmal besonders geratenes Werk so weit wie irgend möglich zu verbreiten.

Georg Friedrich Händel 1685—1759

Die Händelschen Lieder müssen wir in seinen Kantaten aufsuchen. Hier finden wir dann allerdings wundervolle Gebilde, ich erinnere nur an die bekannte „Aria“ aus Rinaldo „Lascia, qu'io pianga“, sowie an die machtvolle Melodie „Seht, er kommt“ aus Judas Makkabäus. Eigentliche Lieder hat Händel nicht geschrieben.

Wenn wir es sehr gut verstehen können, wie Händel und Bach nicht dazu kamen, viel Kraft auf die För-

derung des Liedes zu verwenden, so ist es unbegreiflich, wie die großartige Melodik dieser beiden Heroen so wenig Einfluß auf den melodischen Stil ihrer Zeitgenossen gehabt hat. Sie, die aus ihren eigenen Schächten selbst kein Gold heraufholen konnten, hätten es so nötig gehabt, ihr weniger edles Metall mit dem Golde, welches ihnen da geboten wurde, zu legieren.

Christoph Willibald Gluck 1714—1787

Mehr Einfluß auf die Entwicklung des Liedes hat Gluck gewonnen. Von ihm besitzen wir mehrere Sammlungen von Oden und Liedern, die in ihrer edlen, ausdrucksvollen Melodik und ihrer vornehmen Haltung, ebenso wie die Gesänge aus den Opern Glucks für die Liederkomponisten am Ausgange des 18. Jahrhunderts Vorbild und Gradmesser geworden sind. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte dann das Vor-Schubertsche Lied eine Art von Blütezeit. Es taucht jetzt eine ganze Anzahl Komponisten auf, die die Grenzen des Liedes nach der einen oder anderen Seite hin erweitern und auch reichere und gesättigtere Töne anzuschlagen verstehen, als ihre Vorgänger. Ich habe oben schon einige Namen genannt, aber auch noch andere sind hier anzuführen.

Johann Adam Hiller 1728—1804

Von großer Fruchtbarkeit war Johann Adam Hiller, der Singspielkomponist. So süßlich und verschnörkelt und daneben lehrhaft und trocken die eigentlichen Klavierlieder Hillers sind, ebenso gute, gesunde und natürliche Lieder bietet er uns in seinen Singspielen. Wer kennte nicht sein reizendes: „Als ich auf meiner Bleiche“, welches noch heute mit roten Wangen und hellen Augen in die Welt schaut!

Sehr schöne, wenn auch etwas weichliche Lieder
F. W. Rust schrieb F. W. Rust, der durch den Neudruck seiner
1739—1796 Violinsonaten in unserer Zeit eine Art von Auferstehung gefeiert hat. Hat sich Hiller noch ganz mit der überlieferten Form begnügt, so bringt Rust nicht nur schon viel intensiver und subjektiver gefärbte Melodien, sondern die Formen sind bei ihm auch viel breiter angelegt.

Noch mehr ist dies der Fall bei den Liedern und
Christian Gesängen Neefes, der uns bekannt ist als der Lehrer
Gottlob Neefe des jungen Beethoven.

1748—1798 Sein schönes, nach Gluckschem Vorbilde geformtes Lied: „Die frühen Gräber" nahm Reimann in seine Sammlung „Das deutsche Lied" auf und machte es dadurch wieder allgemein bekannt. Besonders wichtig für die Entwicklung des Liedes sind Neefes Serenaten, größere Gesangstücke von für damalige Zeit großem Reichtum des Kolorits. Hier hat Neefe manchmal wirklich ganz modern anmutende Sachen geschaffen, die stellenweise an Beethovens „Adelaïde", ja sogar etwa an Brahms' „Mainacht" erinnern. Interessant und bedeutungsvoll sind bei Neefe auch die Vor- und Nachspiele, wie denn in diesen Liedern erklärtermaßen der Musik ein größerer Platz eingeräumt ist, als bei denen der Zeitgenossen.

Vielleicht die erfreulichste, weil harmonischeste Erscheinung auf dem Gebiete des Liedes im 18. Jahr-
J. P. A. Schulz hundert ist J. P. A. Schulz. Seine Vorzüge beruhen
1747—1800 in seiner klaren, harmlos lieblichen Melodik, seiner reichen und feinsinnigen Rhythmik und in einer schönen Ausgeglichenheit zwischen Poesie und Musik. In diesen



J. A. P. SCHULZ



J. A. P. SCHULZ, LIEDER IM VOLKSTON BERLIN 1785

Punkten besaß er einen auffallenden Takt. Schulz muß nach seinen von Lindner mitgeteilten Briefen an seinen Schüler Wessely und dessen Schwester sowie an F. W. Rust als Mensch ebenso liebenswürdig, treuherzig und anspruchslos gewesen sein, wie als Künstler. Das volkstümliche Lied hat er mit wahren Perlen bereichert.

Auch von André besitzen wir eine ganze Zahl schöner Volkslieder, unter anderen das noch heutigen Tages vielgesungene „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher!" Auch schenkte uns der Komponist in seiner „Lenore" die erste durchkomponierte Ballade, der er später noch mehrere folgen ließ. Im übrigen charakterisiert sein Jugendfreund Goethe ihn durchaus zutreffend, wenn er (Wahrheit und Dichtung) sagt: „André schwebte zwischen Kapellmeister und Dilettanten. In der Hoffnung, jenes Verdienst zu erreichen, bemühte er sich ernstlich, in der Musik festen Fuß zu fassen; als letzterer war er geneigt, seine Kompositionen ins Unendliche zu wiederholen." Johann André 1741—1799

Bedeutender ist der Freund der späteren Lebensjahre Goethes, der ehrenfeste, nach außen hin rauhe und derbe, in seinen Liedern manchmal überraschend zarte, fast weichliche Zelter. Auch von ihm leben heute noch einzelne Lieder, so der stimmungsvoll archaisierende „König von Thule". Carl Friedrich Zelter 1758–1832

Durch Reichardt erfuhr das Lied wieder mannigfache Bereicherungen und Erweiterungen. Vor allen Dingen spielt die Begleitung bei ihm eine viel größere Rolle als bei den vorher Genannten. In gleicher Weise von den Odenkomponisten, wie von den volkstümlichen Kompo- Johann Friedr. Reichardt 1752—1814

nisten beeinflußt, hat er die Form des Liedes nicht unbeträchtlich erweitert.

Wir lernen nun einen Süddeutschen kennen, und es ist überraschend, wie uns hier eine viel mildere, weichere Luft umfängt, viel üppigere Blumen hier blühen. Der Württemberger Zumsteeg überragt an Phantasie, an Klang und Melodik alle bisher genannten norddeutschen Komponisten beträchtlich. Lieder wie „Una" weisen eine schwimmende Weichheit der Harmonik und einen sinnlichen Reiz der Melodik auf, wie man sie dort vergebens suchen würde. Leider steht indes Zumsteeg an innerer Zucht, an Geschlossenheit der Gestaltung hinter der „Berliner Schule" weit zurück. Besonders die großen Gesänge Zumsteegs stellen sich als ein ganz dispositionsloses Weitermusizieren ohne eigentlichen thematischen Zusammenhang dar. Die größte Bedeutung dieses Komponisten liegt darin, daß er auf den jungen Schubert von großem Einflusse war.

Joh. Rud. Zumsteeg 1760—1802

Im Vorberichte seiner „Lieder geselliger Freude" klagt Reichardt darüber, „daß er keine Kompositionen von den mit Recht so hochverehrten Meistern Haydn und Mozart aufzunehmen fand, und es blieb ihm unbegreiflich, wie diese vortrefflichen Männer einerseits unsere besten Dichter so wenig benutzt, andererseits das Lied sogar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben". Der Vorwurf, ihre Kunst an geringwertige Poesien obskurer Dichter verschwendet zu haben, trifft allerdings für Haydn und Mozart ebenso zu, wie man ihn auch auf Bach und Händel anwenden könnte. Und den Vorwurf, das Lied nicht nach seiner eigentlichen

Natur bearbeitet zu haben, können die Haydnschen Lieder ebenfalls nicht entkräften. Von Haydn und Mozart besitzen wir je ein knappes Bändchen, von jedem ungefähr gleich viele Lieder. Die Haydnschen sind zwar in ihrer Haltung alle außerordentlich lebendig, geistreich und witzig, aber sie machen fast den Eindruck von Instrumentalstücken mit nebenher gehender Singstimme. Vorzüglich im Ausdrucke, schlagend in der Charakteristik und in seiner Haltung ein echtes Lied ist das „Lob der Faulheit“. Außerdem beschenkte Haydn sein Vaterland und die ganze Welt bekanntlich mit einem Liede, welches allerdings ganze Bände Kompositionen aus der Berliner Schule aufwiegt, ich meine natürlich die österreichische Nationalhymne, die noch heute, von einer großen Versammlung einmütig gesungen, dem Hörer die Tränen der Begeisterung und Ergriffenheit in die Augen treibt.

Josef Haydn 1732—1809

Daß Mozart, der Meister des schönen Ebenmaßes, er, der es wie keiner vor oder nach ihm verstand, in weiser Beschränkung und Abwägung der Kunstmittel gegeneinander Werke von vollkommenster Harmonie zu schaffen, daß er als Liederkomponist Unübertreffliches geleistet haben würde, müßten wir ohne weiteres annehmen, auch wenn wir keine Gesangsmusik von ihm besäßen. Und wirklich: in dem Bändchen mit 36 Liedern, die Mozarts Namen tragen, birgt sich ein Schatz edelster Art. Entzückende, goldklare Melodien, die manchmal so ausdrucksvoll deklamiert sind, als ob Gedicht und Musik gleichzeitig entstanden wären! Und wie beflügelt sind diese Melodien, wie schwebend, wie

Wolfg. Amad. Mozart 1756—1791

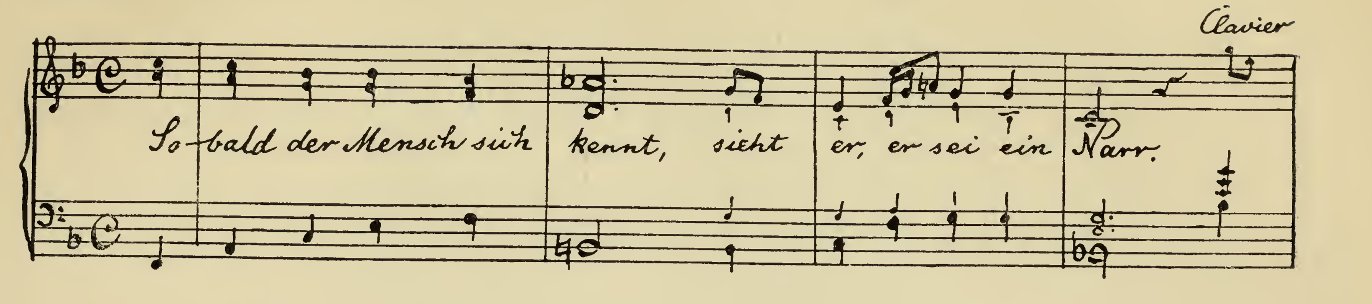
leichtfüßig! Man sehe sich das „Veilchen" an — schon bei dem Gedanken daran verklären sich aller Züge —, wie die Schäferin kommt, und wie aus dem 4/8-Takte, mit dem das Lied eigentlich beginnt, nun ein wirklicher 2/4-Takt wird*), man sehe sich die „Warnung" an: wie Perlen in einem Glase Champagner! Und wie schalkhaft macht das Klavier in der „Verschweigung" seine kleinen ironischen Bemerkungen! Und welche Kinderglückseligkeit in „Komm, lieber Mai und mache"!

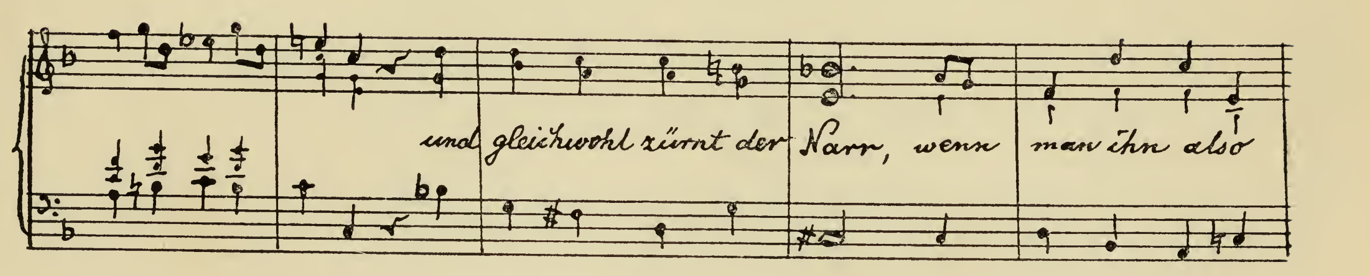
Es ist nicht zufällig, daß Mozart sein bestes Lied zu dem Gedichte eines wirklichen Dichters geschrieben hat. Die Musik zu Goethes „Veilchen" ist eines jener Werke, die niemals altern können, weil sie durchaus wahr und echt sind. Wie Mozart hier das Gedicht zur Szene erweitert, wie er, ohne den Fluß zu unterbrechen, jede Phase der Handlung schildert, das ist so modern und so echt und überzeugend, wie nur ein Lied unserer Zeit sein könnte, und an diesem Urteile kann auch das kleine sentimentale Schwänzchen, welches Mozart dem Goetheschen Gedichte gegeben hat, nicht viel ändern. Trotzdem hat Mozart seine ganze Kraft nicht an diese Sammlung von Klavierliedern gesetzt. Wenn man ahnen will, was er auch dem Liede hätte werden können, so muß man an die zahlreichen Lieder in seinen Opern denken, die alle, von „Wer ein Liebchen hat gefunden" in der Entführung bis zu den „heiligen Hallen" aus der Zauberflöte, tief in das Herz des Volkes eingegraben sind und

*) Eine ganz analoge Stelle ist übrigens in der „Rose" von Schubert, wo bei den Worten: „Es kam die Morgenröte" der vierteilige Rhythmus in alla breve-Bewegung verwandelt wird.

Der Sonderling.

Spöttisch







JOHANN CHRISTOPH SCHMÜGEL

noch viele Geschlechter mit Rührung und Entzücken erfüllen werden. Und noch lange wird der schaffende Künstler, den seine Bestimmung neue Wege zu gehen, die Grenzen seiner Kunst zu erweitern zwingt, Vorbild und Rechtfertigung in diesen Werken Mozarts finden, in denen die Musik immer nur Ausdruck ist.

Eine ganz ähnliche Erscheinung ist Carl Maria von Weber: so kühn und eigenartig er in den Liedern, die wir in seinen Opern finden, neue Wege geht, in dem dünnen Heftchen Klavierlieder, das wir von ihm besitzen, wurzelt er durchaus im 18. Jahrhundert. Natürlich ist er eine viel reichere Natur als die Schulz, Zelter und Reichardt, und deswegen hat er uns auch heute noch etwas zu sagen, wo diese längst verstummt sind. Und in der Tat werden einige der Weberschen Lieder noch heute vielfach gesungen. So etwa: „Ach, wenn ich doch ein Liebchen hätte“, ein Lied von genialer Naivetät, oder: „Frage mich immer“, oder: „Der Holdseligen“. Alle diese Lieder sind reizend durch die liebenswürdige Persönlichkeit ihres Schöpfers und außerdem meisterhaft deklamiert. Merkwürdigerweise hört man das Lied, welches die Feinheit Weberscher Sprachbehandlung am deutlichsten aufweist, beinahe gar nicht, ich meine: „Ach, wär' ich doch zu dieser Stund“ (op. 47 Nr. 6).

Carl Maria von Weber 1786—1826



Wir haben gesehen, daß sich die Entwicklung des deutschen Liedes im 17. und 18. Jahrhundert nicht an die Namen der großen Meister knüpft, wenn diese auch gelegentlich Lieder geschrieben haben. Ein Kunstwerk kann aber auf die Dauer nur insofern interessieren, als es eine Phase in der Entwicklung einer Persönlichkeit bedeutet, und es wird ein um so längeres Leben führen, je weniger Zeitliches sein Schöpfer an sich hatte. Solche Persönlichkeiten nun waren die Liederkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nicht, bei aller Dankbarkeit für das, was sie uns hinterlassen haben, können wir das wohl ruhig aussprechen. Und deswegen sind ihre Lieder mit vollem Rechte vergessen worden.

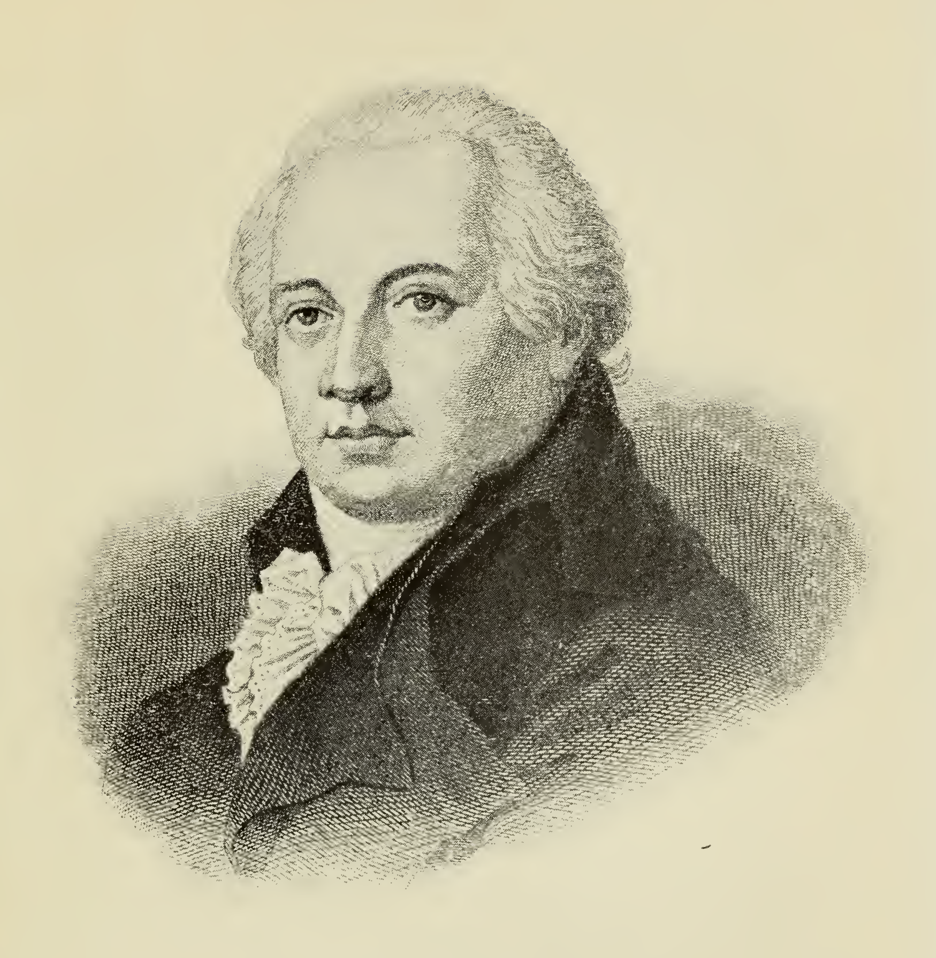
Aber wenn wir nun nachweisen, daß diese Meister, die doch die Träger der Entwicklung waren, vom ersten, Heinrich Albert, an alle nach einem Sterne das Schifflein gesteuert haben, so dürfen wir wohl annehmen, daß sich in dieser einhundertundsiebzig Jahre anhaltenden Einmütigkeit ein ewiges Gesetz für das deutsche Lied ausspricht? Nun denn, es wird manchen Anhänger der sogenannten „absoluten“ Melodie und Gegner des modernen, deklamierten Ausdrucksliedes schmerzen. Dieser Stern, welcher die Weisen bis zur Krippe des Messias führte, heißt „Sprachmelodie“! Der Nachweis fällt uns

leicht, denn fast alle Meister haben uns in ihren Vorreden das bestätigt, was wir aus ihren Werken schon entnehmen konnten. Von Albert haben wir schon einige Aussprüche angeführt, und wir haben auch darauf hingewiesen, „woher er und die anderen Meister des 17. Jahrhunderts ihre hohe Wissenschaft hatten". Nachdem dann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Magnetnadel abwich und an der Insel des Liedes „Zum Singen und Spielen" gelandet worden war, besann man sich sehr schnell wieder darauf, daß ein Lied eigentlich doch nur zum Singen da wäre, nicht aber dazu, lediglich auf dem Klaviere gespielt zu werden. So betont Neefe, „er schmeichle sich, die Empfindungen getreu ausgedrückt und die Worte richtig deklamiert zu haben". Und Vogler, der Lehrer Carl Maria von Webers, der als Theoretiker und Komponist zu seiner Zeit das höchste Ansehen genoß, schreibt: „Unser Geschmack, der nur Lieder sucht, die eine leidenschaftliche oder Gemälde-schilderung enthalten, soll den Liebhabern von abstrakten Melodien nicht aufgedrungen werden, die in der Oyer sich vergnügen können, ohne das Buch zu lesen oder die Worte zu verstehen." Reichardt versichert in der Vorrede zu seinen „Oden und Liedern von Klopstock, Stolberg usw.": „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichtes von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles, was ich weiter daran tue, ist dieses, daß ich sie so lange mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander

verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt.“ Und bei einer anderen Gelegenheit betont er geradezu, daß „beim Streite“ die Schönheit der Wahrheit, Treue und Wärme weichen müsse. Auch Zelter versichert in einem Briefe an Goethe (September 1825): „Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht, eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen, die Euch selbst (Goethe und Schiller) unbewußt vorgeschwebt, wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt.“

Am ausführlichsten über seine Bestrebungen spricht sich J. P. A. Schulz in der Vorrede seiner berühmten „Lieder im Volkstone“ aus. „Denn nur durch eine frappante Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihn sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Deklamation und dem Metro der Worte anschmiegt, — — — und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Teile, wodurch eigentlich der Melodie jene Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerke aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Worte: den Volkston.“

Noch interessanter ist die folgende Stelle aus einem Briefe, den Schulz an den Dichter Köpken richtet: „Ich habe,“ schreibt er, „um einigermaßen Ihrem hohen Fluge folgen zu können, mich über unsere gewöhnliche Musiksprache hinaussetzen und der Taktfesseln mich ent-



J. F. REICHARDT

ledigen müssen. Nun hat es sich gefügt, daß jede Periode meiner Melodie elf Viertel erhalten hat; sie hat daher den Anschein eines Elfvierteltaktes, der aber gar nicht existiert und als eine Taktart wohl auch nicht existieren kann. Die Theoretiker mögen sich hierüber die Köpfe zerbrechen: mir soll es bei gewissen Texten allemal eine Regel bleiben, mich nie um den Takt zu bekümmern, sobald er sich nicht dem Metro und dem Tone des Textes völlig, wie die Deklamation es verlangt, sogleich anschmiegen will. Der Takt macht oft Dehnungen der Worte notwendig, die den Liedern von hohem Tone und worin lyrischer Schwung ist, sehr zum Schaden gereichen. Schon durch die einförmige Bewegung seiner gleichen Schläge wird der poetische Schwung sehr herabgestimmt."

Friedländer nimmt merkwürdigerweise von diesem Briefe gar keine Notiz. Lindner, dem ich ihn entnehme, glaubt, ihn als baren, blanken Unsinn ablehnen zu können. Davor hätte schon die musikgeschichtliche Stellung Schulzes Lindner bewahren sollen. Und wenn er sich über „die lyrische Unordnung des Odendichters, in der gleichwohl Ordnung ist", die im weiteren Verlaufe des Briefes vorkommt, lustig machen zu können glaubt, so hätte er, dessen nahe Beziehungen zur Schopenhauerschen Philosophie in seiner Biographie besonders betont werden, doch an die „rerum concordia discors" denken sollen, mit der Schopenhauer das Wesen einer Beethovenschen Sinfonie charakterisiert.

Der Schaffende wird sofort empfinden, daß Schulz in diesem Briefe etwas durchaus Richtiges meint.

Ich muß hier vorausschicken, daß Schulz auch in seinen andern Liedern eine sehr bemerkenswerte rhythmische Feinfühligkeit bekundet. Man wolle nur bei seinem hier beigehefteten reizenden Liedchen „Sagt, wo sind die Veilchen hin?“ den höchst charakteristischen und durch die Erfordernisse einer ausdrucksvollen Deklamation bedingten Taktwechsel sich ansehen.

Man verstand damals unter richtiger Deklamation eine solche, die sich der Sprachmelodie nach Hebung und Senkung anschloß. In rhythmischer Beziehung faßte man den Vers so auf, als ob er, wie ein antikes Metrum, lediglich aus Längen und Kürzen bestände. Indessen gab es doch einige Feinhörige, denen das Gefühl dafür nicht abging, unserer deutschen Sprache möchten doch wohl andere rhythmische Beziehungen zugrunde liegen als der griechischen. So finden wir in den Schriften Karl Maria von Webers eine sehr interessante Kontroverse zwischen diesem und dem Dichter Müllner, der behauptet hatte, die musikalische Rhythmik sei nicht mannigfaltig genug, „um den prosodischen Gesang der Verse, wie er in guter, sinngemäßer Rede hervortritt, genau begleiten zu können“.

Darauf erwiderte Weber: „... daß der Redende die Zeitverhältnisse der Silben und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgestellt sind — ganz auch meine Überzeugung. Ziehen wir aber das unharmonische Klanggeschlecht oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrscheinlichkeit nach sangen, in unsern

Bereich, so möchte auch hier nicht viel dem einen oder andern Vorherrschendes zu geben sein."

Müllner, Schulz und Weber, alle drei weisen hier auf ein Problem hin, welches tatsächlich vorhanden war, und mir scheint, daß Schulz mit seiner Entfesselung des Rhythmus der Lösung desselben am nächsten kommt.

Jedenfalls hat sich das Heranziehen der antiken Metra, wie Weber es im Sinne hat, als durchaus untunlich erwiesen, wie der verunglückte Versuch Westphals, die musikalische Rhythmik (auch die der Instrumentalmusik) aus der Sprachrhythmik herzuleiten, beweist, ein Versuch, der übrigens beinahe 50 Jahre nach Weber unternommen wurde. Westphal macht zunächst den Kardinalfehler, die rhythmischen Gesetze unserer Sprache als identisch mit denen der griechischen anzunehmen. Aber selbst, wenn man sich auf diesen Standpunkt stellen will, so sind die antiken Sprachmetren nicht etwa die Basis der musikalischen Rhythmik, sondern im Gegenteil ist die Versrhythmik bei den Griechen, wie Wagner im II. Teile von Oper und Drama nachweist, aus der Tanzgeberde hervorgegangen.

Wir werden auf dieses Thema noch später näher eingehen. Es ist jedenfalls nicht uninteressant zu sehen, wie frühzeitig sich bei den feineren Geistern schon das Bedürfnis nach den Reformen ankündigt, die sich erst in unsrer Zeit vollziehen sollten.

Das, was Schulz vorgeschwebt hat, dürfte in manchen Liedern von Richard Strauß seine Verwirklichung gefunden haben, wo in der Singstimme manchmal ein

scheinbar ganz dissoluter Rhythmus allen Feinheiten der Deklamation mit höchster Treue folgt.

Bei dem großen Werte, den die Liederkomponisten auf die Sprache legten, ist es ganz natürlich, daß sie auch in der Wahl der zu komponierenden Gedichte Geschmack und künstlerisches Empfinden bewiesen. Und so sehen wir denn, daß alle bedeutenden Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts, Christian Günther, Hagedorn, Gleim, Lessing, Gellert, Bürger, späterhin auch Schiller und Goethe, alsbald ihre Komponisten fanden. Ja, mit manchen Dichtern zieht geradezu ein neuer Geist in die Liedkomposition ein. So ist es unzweifelhaft, daß Klopstock die Komponisten zu ganz neuen Tönen angeregt hat.

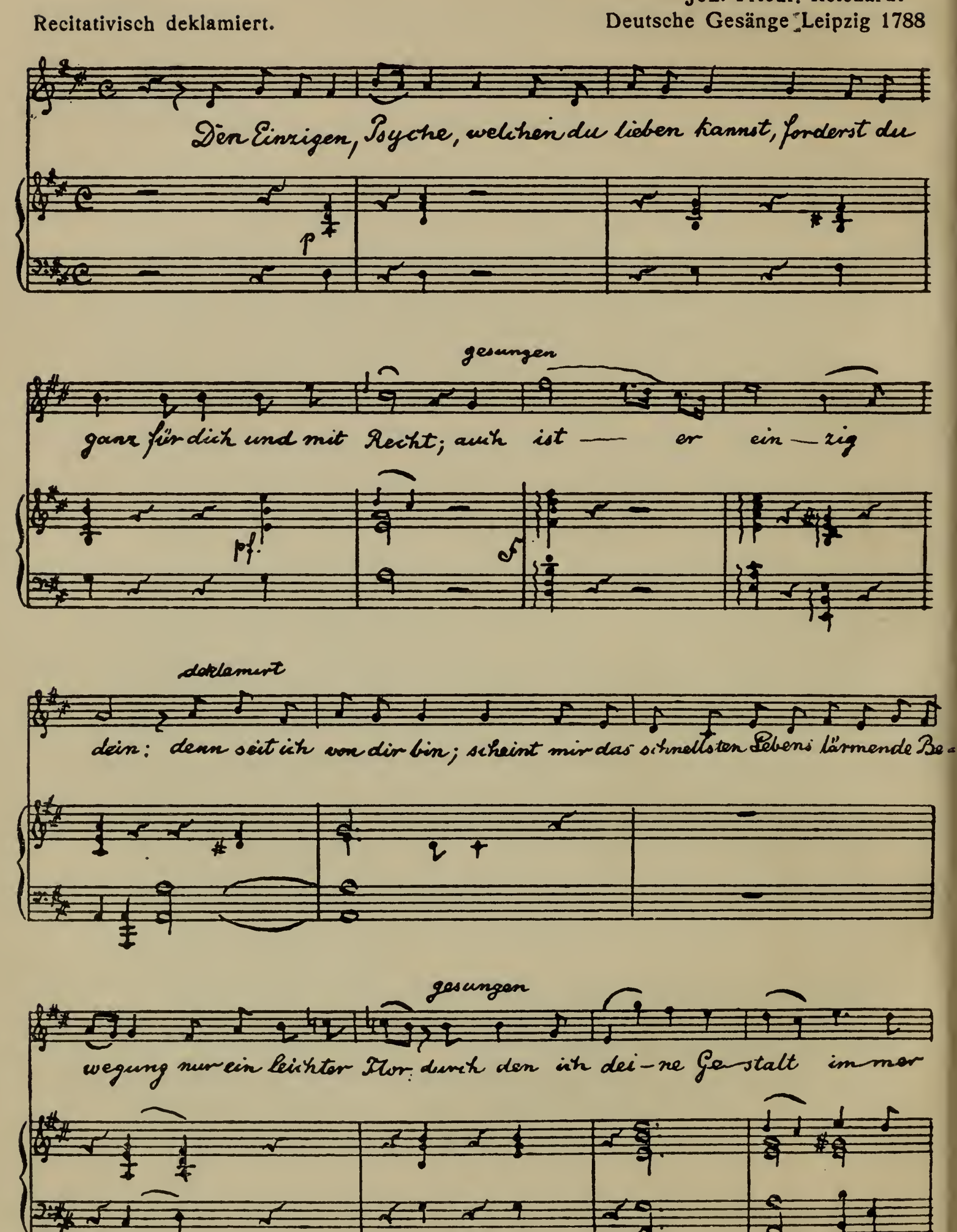
Auf welch spezielle und entlegene Themata man manchmal verfiel, beweist unter anderem Hergings Versuch, die Gellertschen Fabeln zu komponieren, ein Versuch, der unternommen wurde, ohne daß sich der Komponist das Problematische desselben verhehlt hätte. Daß man damals auch vor ganz bizarren Mitteln nicht zurückschreckte, wenn der Geist des dargestellten Gedichts diese zu erfordern schien, möge man aus dem hier beigegebenen „Sonderling" von Christian Schmügel ersehen. Schmügel, als Natur nicht sehr genial veranlagt, ist von Wichtigkeit, weil er als Bindeglied zwischen seinem Lehrer Telemann und seinem Schüler J. P. A. Schulz steht.

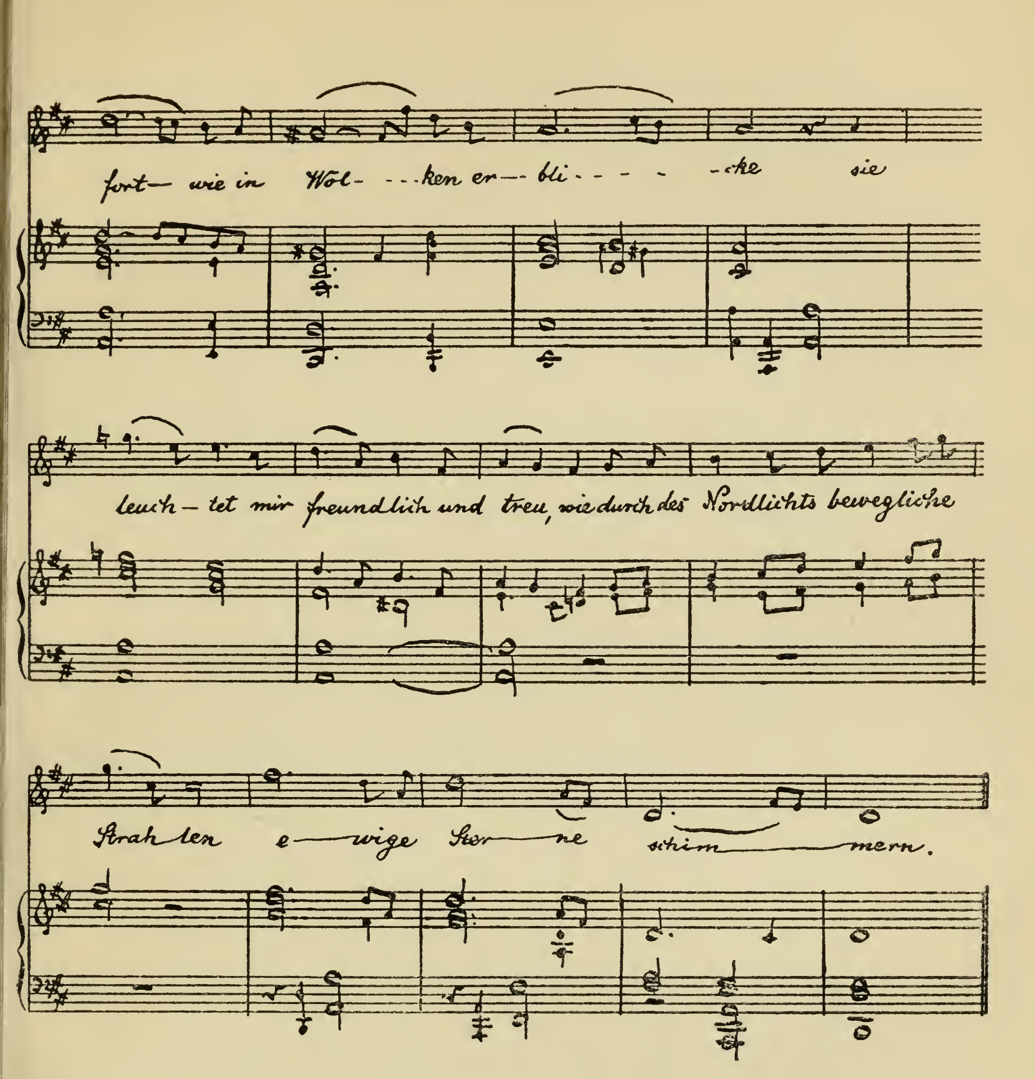
Wenn wir so das gute Verhältnis betonen, welches unsere Komponisten zur Poesie ihres Zeitalters hatten, so müssen wir unsere großen Meister von diesem Lobe leider ausnehmen: Von Mozart haben wir gesehen,

An die Einzige (Goethe).

Joh. Friedr. Reichardt
Deutsche Gesänge Leipzig 1788

Recitativisch deklamiert.





fort— wie in Wol- - - ken er— bli- - - - - -cke sie
leuch — tet mir freundlich und treu, wie durch des Nordlichts bewegliche
Strah len e — wige Ster — ne schim — mern.

daß er, abgesehen von dem einzigen Goetheschen „Veilchen“, nur durchaus untergeordnete Gedichte in Musik setzte. Schlimmer noch ist der Vorwurf, den Spitta ihm macht: „Ein französischer Dichter schreibt ein Stück, so ganz erfüllt vom Geiste der neuen Zeit, daß man es einen Sturmvogel der Revolution nennen könnte. Mozart greift es auf und macht eine seiner schönsten Opern daraus, aber nicht, ohne alles dasjenige getilgt zu haben, worauf des Stückes politische Bedeutung und hauptsächliche Wirkung begründet ist. Das gebot, sagt man, das Wesen der Musik. Aber hätte sich ein Musiker, wenn er das Wehen des Zeitgeistes an sich verspürte, denn überhaupt an den Stoff gewagt?“

Haydn erweist sich, wie Friedländer sagt, des Vorzuges, sechs Jahrzehnte lang der Zeitgenosse Goethes gewesen zu sein, durchaus unwürdig, und auch Bach und Händel haben ihre Musik an die elenden Pinseleien längst vergessener Schmierer verschwendet.

Übrigens wurde diese Mißachtung den Musikern von den führenden Geistern der Dichtkunst in vollstem Maße vergolten. Auch hier darf ich wohl Spittas Worte anführen:

„Lessing hatte für das deutsche Singspiel, das doch seinen Bestrebungen verhältnismäßig noch am nächsten stand, nur Verachtung, Schiller erklärte Haydns ‚Schöpfung‘ für ein gedankenloses Gemisch, nur Goethe ließ sich zu Singspieltexten herab“ (wie wir aus Eckermanns Gesprächen ersehen, hat er dies später ebenfalls bereut) „und empfand tief innerlich musikalisch, aber Beethovne war ihm unheimlich, und auf eine Zusendung

Schubertscher Kompositionen seiner Lieder antwortete er nicht."

Ich glaube nicht, daß Goethe in der Musik etwas anderes sah, als ein Bildungselement, welches er zur harmonischen Vollendung seiner Persönlichkeit ebenfalls in den Kreis des zu Betrachtenden zog.

Wir sahen, daß unser modernes deutsches Lied ungefähr zu derselben Zeit geboren wurde, als sich die Instrumentalmusik energisch von der Gesangsmusik zu trennen begann. Aber wie stolz ist die Bahn, welche die Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert durchlaufen hat, wie glänzend und prachtvoll sind die Paläste, welche unsere Meister in ihren Gesangswerken großen Stiles erbaut haben, und wie ärmlich und bescheiden dagegen das Hüttchen, worin sich das deutsche Lied barg! Zu der Zeit, als deutsches Wesen mit seiner Keuschheit und seiner Glut, mit seiner Einfalt und seinem Tiefsinn, mit seiner Derbheit und wundervollen Zartheit in Bachs Offenbarungen seinen Ausdruck fand, als Händel und Gluck die Welt mit dem Ruhme deutscher Musik erfüllten, ja viel später noch; als Haydn, Mozart und der junge Beethoven ihre Meisterwerke schufen, führte das deutsche Lied ein höchst bescheidenes Dasein und war weit entfernt, für andere Völker Gegenstand der Bewunderung zu sein.

Wie konnte es auch anders sein! Die großen Meister spielten mit dem Liede nur! Für sie war es gut genug, die Langeweile einer müßigen Stunde auszufüllen. Das, was sie bewegte und ergriff, in einem Liede auszusprechen, wäre ihnen nicht von ferne eingefallen.

Andererseits scheinen die Meister der Liedkomposition sich geradezu davor gescheut zu haben, der Musik im Liede einen größeren Platz einzuräumen. Für sie bestand die Aufgabe des Komponisten nur darin, gute Gedichte verbreiten zu helfen. Dazu durfte die musikalische Substanz nur ganz flüchtig und dünn sein, sie durfte nicht für sich allein etwas sein wollen. Es fällt geradezu auf, wenn ein Komponist, wie Neefe, im Vorberichte seiner Serenaten für den Komponisten das Recht individueller und subjektiver Auffassung des Gedichtes in Anspruch nimmt.

Damit steht in Zusammenhang, daß man unter Liedkomposition nur die Erfindung von Liedweisen verstand. Die Begleitung spielte eine ganz untergeordnete Rolle. Zelter drückt dies in einem Briefe an Löwe, der ihm seine ersten Balladen zugesandt hatte, folgendermaßen aus: „Die Melodie darf nicht am Worte kleben. Das Wort ist tot, die Zunge wirft es ab; im Tone wohnt des Gesanges Leben, wie denn schon eine schöne Stimme allein das Herz bewegt. Die Begleitung lasse ich gern so einhergehen, daß die Melodie allenfalls ohne sie bestehen könnte. Es kommt nämlich darauf an, was der Komponist gerne machen oder von sich geben will. Ist ihm das Gedicht nur ein Faden, ein Draht, seine Puppen daran zu hängen, will er nur funkeln und dunkeln; sausen und brausen; rezitieren, deklamieren, fingerieren; sich eine Motion, einen Ritt ins Weite machen und lebt in einem Stande der Unschuld, wie Sie, mein werter Freund: so ist er von obigen Bedingungen entbunden, und ein Talent wird auch hier

noch etwas leisten, sollte auch ein ganz unverhofftes Fazit dabei herauskommen."

Und so sehen wir denn auch, wie die ganz neue Kunst der Klavierkomposition, wie sie von Johann Sebastian und Phil. Em. Bach, von Haydn, Mozart und Beethoven ausgebildet wurde, auf die Entwicklung einer selbständig am Ausschöpfen des poetischen Inhaltes eines Gedichtes teilnehmenden Begleitung so gut wie keinen Einfluß hatte.

Ludw. von Beethoven 1770—1827

Auch Beethoven sollte es nicht gelingen, Begleitung und Singstimme in ein Verhältnis zu einander zu bringen, welches in harmonischer Wechselwirkung das Gedicht restlos ins mütterliche Urelement der Musik auflöste. Zwar macht sich in seinen Liedern insofern ein durchaus subjektiver moderner Standpunkt geltend, als in ihnen ein wirkliches Ergriffensein von den Worten des Dichters danach ringt, aus den empfangenen Eindrücken nun wieder ein eigenes Kunstwerk zu gestalten. Man sollte denken, daß bei Beethoven alle Erfordernisse vereinigt gewesen wären, die den großen Liederkomponisten ausmachen; eine starke Empfänglichkeit für das Wort des Dichters, sowie Tiefe und Ergiebigkeit der eigenen Produktion.

Aber es ist Beethoven nicht vergönnt gewesen, den großen Amalgamierungsprozeß zwischen der von den Liedmeistern geschaffenen Weise und der von ihm und den übrigen Heroen auf ihren Gipfelpunkt geführten Instrumentalmusik vorzunehmen. Teilweise geht Beethoven in seinen Liedern gar nicht über das Lied seiner Vorgänger hinaus. Lieder, wie „Urians Reise", „Mar-



C. F. ZELTER

motte“, „Merkenstein“ und andere, unterscheiden sich in nichts von dem Gesellschaftsliede des 18. Jahrhunderts.

Auch „Mignon“ („Kennst du das Land“) bringt in formaler Beziehung nichts Neues gegen die Reichardtsche Komposition desselben Gedichtes, die seinerzeit von Goethe gewürdigt wurde, im ersten Drucke des „Wilhelm Meister“ veröffentlicht zu werden. Aber hier war allerdings die Form des Strophenliedes im Gedichte so klar vorgezeichnet, daß nur unkünstlerische Willkür von ihr hätte abweichen können. Und so erschöpft Beethoven den Inhalt des Gedichtes vollkommen, und noch heute scheinen mir, trotz Liszt und trotz Hugo Wolf, Schumanns Worte zutreffend, daß es außer der Beethovenschen Komposition keine gäbe, die der Wirkung des gesprochenen Gedichtes nur annähernd gleich käme. Frau von Gentz erzählt, daß Goethe bei dem Vortrage des Beethovenschen Liedes Tränen in den Augen gehabt hätte. Merkwürdigerweise machte der Dichter dann ein anderes mal Beethoven wieder den ganz ungerechtfertigten Vorwurf, er könne nicht begreifen, warum er das Gedicht nicht als Strophenlied komponiert hätte.

Wir sehen hier, wie Beethoven da, wo er auf ein Gedicht trifft, welches ihm Funken aus der Seele schlägt, und wo dieses in der Komposition sich gleichzeitig der hergebrachten Form zwanglos fügt, etwas schlechthin Unübertreffliches schafft. So ist ihm auch die Komposition anderer Goethescher Gedichte wunderbar gelungen, ich meine die beiden Lieder Clärchens aus „Egmont“, dann „Trocknet nicht“ und endlich hauptsächlich die Ballade

vom Floh, ein prachtvolles Lied, ganz von jenem grimmigen Beethovenschen Humor erfüllt, den wir auch zum Beispiel aus dem Capriccio „Die Wut über den verlorenen Groschen“ kennen. Wenn man in diesen Liedern die Kongruenz zwischen musikalischer und dichterischer Form bewundert, so liegt der Gedanke nahe, es möchten Goethe beim Verfassen derartiger liedartiger Gedichte die vorhandenen Formen des musikalischen Strophenliedes vorgeschwebt haben.

Noch ein anderes Lied ist hier zu nennen: Die wundervolle, viel zu wenig gekannte „Resignation“. In diesem geradezu herrlichen Gebilde ist Wort und Ton aufs innigste verbunden. Wie wundervoll drückt Beethoven hier den „schwer gefaßten Entschluß“ in der etwas stockenden Führung der Singstimme aus!

Eines der frühesten Lieder Beethovens und eines seiner bekanntesten ist die „Adelaide“. Hier finden wir alle Eigenschaften des Liedes des 18. Jahrhunderts in verstärktem Grade wieder. Nie vorher hatte das schildernde und malende Element in der Gesangsmusik einen so großen Raum eingenommen. Die wechselnden Bilder der einzelnen Strophen sind auch wohl der Grund, weshalb Beethoven dieses Lied durchkomponiert hat. Sogar die Singstimme muß sich hier an dem Ausmalen des „Zauberlichtes“, der „wankenden Blütenzweige“ und „des Säuseln der Silberglöckchen“ beteiligen. Und wie innig empfunden hebt sich der immer wiederkehrende Name „Adelaide“ von diesen Tonmalereien ab!

Außer diesen Liedern hat Beethoven eine ganze Reihe anderer geschrieben, in denen dem Klavier eine

große Rolle anvertraut ist. Aber hier sollte es nicht zu einem harmonischen Ausbalancieren zwischen Singstimme und Begleitung kommen. Manche der Lieder erinnern an die Haydnschen. Wir haben auch in ihnen Instrumentalstücke mit völlig nebenhergehender Singstimme. So machen „Das Lied aus der Ferne“ oder „Der Wachtelschlag“ durchaus den Eindruck von Schlußrondos aus Klaviersonaten.

Die arienartigen Gesänge Beethovens sind eigentlich in diesem Zusammenhange nicht zu besprechen, so wenig, wie die Konzertarien Mozarts oder Mendelssohns. Nur von einem möchte ich reden, welcher die Mitte zwischen Arie und Lied hält. Ich meine die zweite Komposition zu Tiedges „An die Hoffnung“. So bedingungslos ich Reißmann recht gebe, wenn er die erste Komposition dieses Gedichtes von Beethoven als Bänkelsang bezeichnet, so wenig kann ich seiner Meinung sein, wenn er die zweite nicht viel höher stellt. Ich bewundere nicht nur das herrlich deklamierte Rezitativ, welches diesen Gesang einleitet, sondern finde auch, daß der Gesang, der diesem Rezitativ folgt, höchst ausdrucksvoll und ganz in Beethovensche Empfindung getaucht ist.

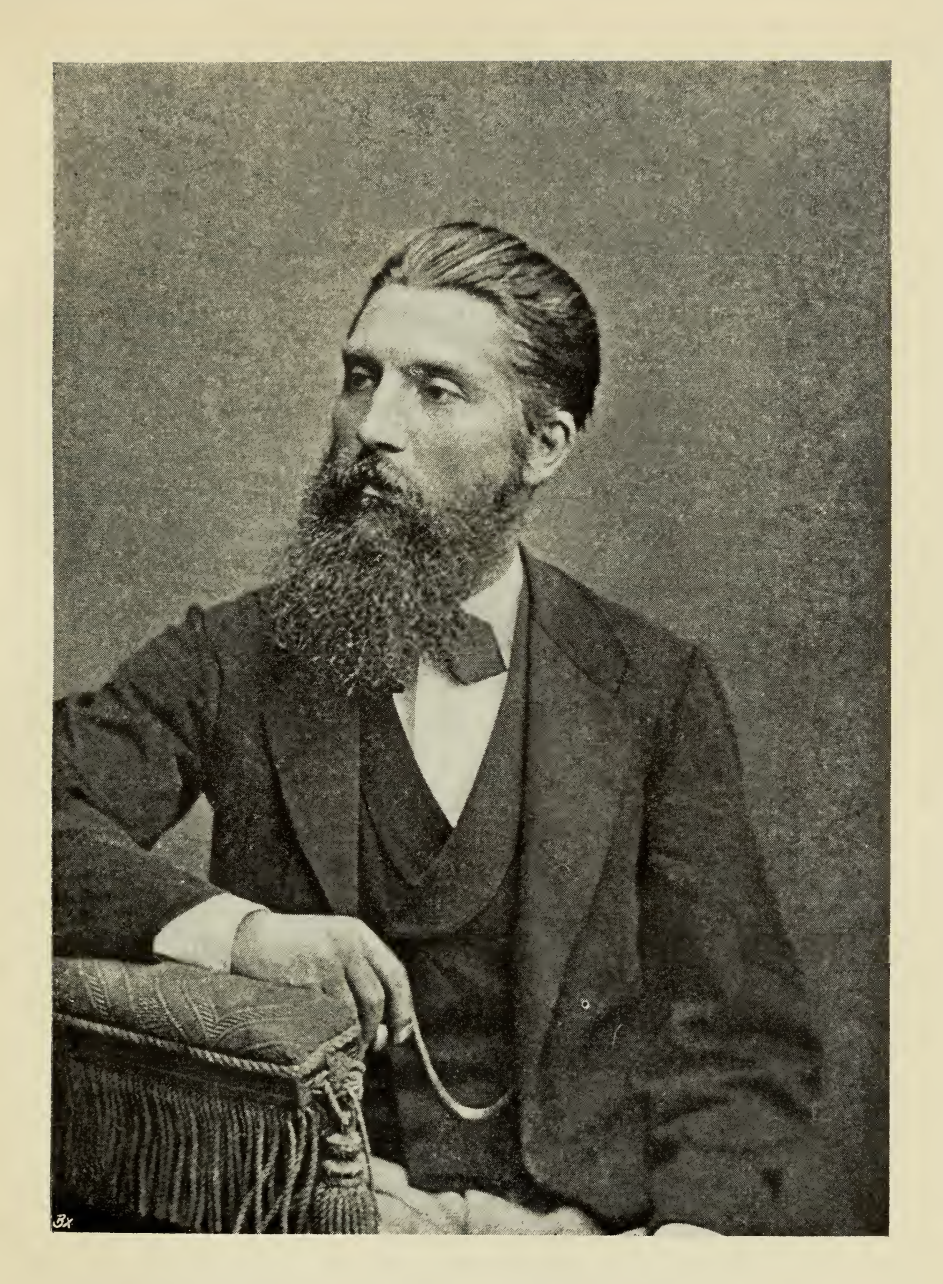
Einen besonderen Raum im Liederwerke Beethovens und in der Liedkomposition überhaupt nimmt der Liederkreis „An die entfernte Geliebte“ ein. Hier scheint es auf den ersten Blick, als wenn nunmehr wirklich ein neuer Geist in das Lied einzöge. Ein neuer Geist zieht auch ein, aber leider nicht auch eine neue Form, man müßte denn das als formale Neuheit betrachten, daß ein Zyklus von Gedichten, die untereinander in Be-

ziehung stehen, zusammenhängend komponiert worden ist. Aber im übrigen erleben wir in diesem Liederkreise dasselbe Schauspiel, wie beim „Fidelio“: ein überreicher Inhalt, eine Tiefe der Empfindung, die die Brust zu sprengen droht, sind in eine Form gegossen, die hierfür viel zu eng und beschränkt ist, und derselbe Künstler, in dessen Instrumentalwerken die Form immer vom Inhalte bestimmt wird: hier fügt er sich dem Zwange und hält streng am Überlieferten fest.

Die musikalische Form, die in beinahe allen Liedern dieses Zyklus das Gefäß bildet, welches die glutvolle und beseelte Tonsprache fassen muß, ist die des alten Strophenliedes. Steigerungen des Ausdrucks, wie sie der Inhalt der verschiedenen Strophen erfordert, erzielt Beethoven lediglich durch eine reichere Ausgestaltung der Begleitung. Hatten wir in früheren Liedern manchmal den Eindruck von Instrumentalrondos, so werden wir im Liederkreis an die Variationenform der Beethovenschen Adagios erinnert. Aber nie entschließt sich der Komponist, sein Schiff auf dem Elemente des Gedichtes frei dahin segeln zu lassen.

Übrigens sind auch Melodien, wie in Nr. 3 „Leichte Segler in den Lüften“, wo die Silben der einzelnen Wörter durch Pausen auseinandergerissen werden, doch lediglich instrumentaler Natur, wie denn überhaupt Beethoven in diesem Liederkreise nicht die Feinhörigkeit für die Sprachmelodie beweist, die wir in anderen seiner Lieder finden.





ADOLF JENSEN

Die Begleitung war im Laufe der Zeit immer reicher geworden, zum selbständigen Ausdrucksfaktor hatte sie sich nicht ausgebildet. Auch bei Beethoven nicht. Wohl überragen seine Lieder an Bedeutung des verwendeten musikalischen Materials alles vor ihm Dagewesene, wohl gewinnt bei ihm die Begleitung Formen von vorher nie gekanntem Reichtum. Aber das richtige Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung herzustellen, ist Beethoven nicht gelungen. Man kann von ihm sagen, daß er das Lied „für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte" bis an die Schwelle geführt hat, jenseits welcher das Reich des Liedes „für eine Stimme und Klavier" beginnt. Aber überschritten hat er diese Schwelle nicht.

Um diesen Schritt zu tun, dazu bedurfte es eines Künstlers, der seine ganze Kraft dem Liede weihte, eines Künstlers, dem nicht nur Fülle und Kraft der Produktion eigen war, sondern dessen Kunstverstand sich auch über das Problem klar war, welches es zu lösen galt. Auch vom Liede galten damals die schönen Worte, die Wagner über den Wert und die Bedeutung der Reflexion für das Kunstwerk mit Bezug auf seine eigenen Bestrebungen an Hanslick gerichtet hat: „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an! Das bewußtlos

produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders, als im Bewußtsein produziert werden. Daß nur die höchste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt, und wenn wir mit Recht bezweifeln müssen, daß für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit sobald sich zeigen werde, so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen und die Getrenntheit dieser Gaben, als zum höchsten Zwecke genau genommen, unwirksam zu betrachten."

Die Wahrheit dieser Worte wird uns einleuchten, wenn wir bedenken, wie wenig die gelegentliche Betätigung eines Bach, Mozart, Haydn und Beethoven zur Entwicklung des Liedes beigetragen hat, trotz der eminenten Schöpferkraft dieser Heroen.

Aber nun wurde dem Liede der Meister geboren, der gleichzeitig mit der Kraft der Reflexion und mit einer unerhörten schöpferischen Potenz ausgestattet, mit einem Schlage das Lied aus den engen Bahnen, die es bis dahin gewandelt war, heraus und auf die sonnige Höhe riß, wo es stolz sein Haupt erheben durfte neben den Meisterwerken der Instrumentalmusik, der Oper und der Chorkomposition.

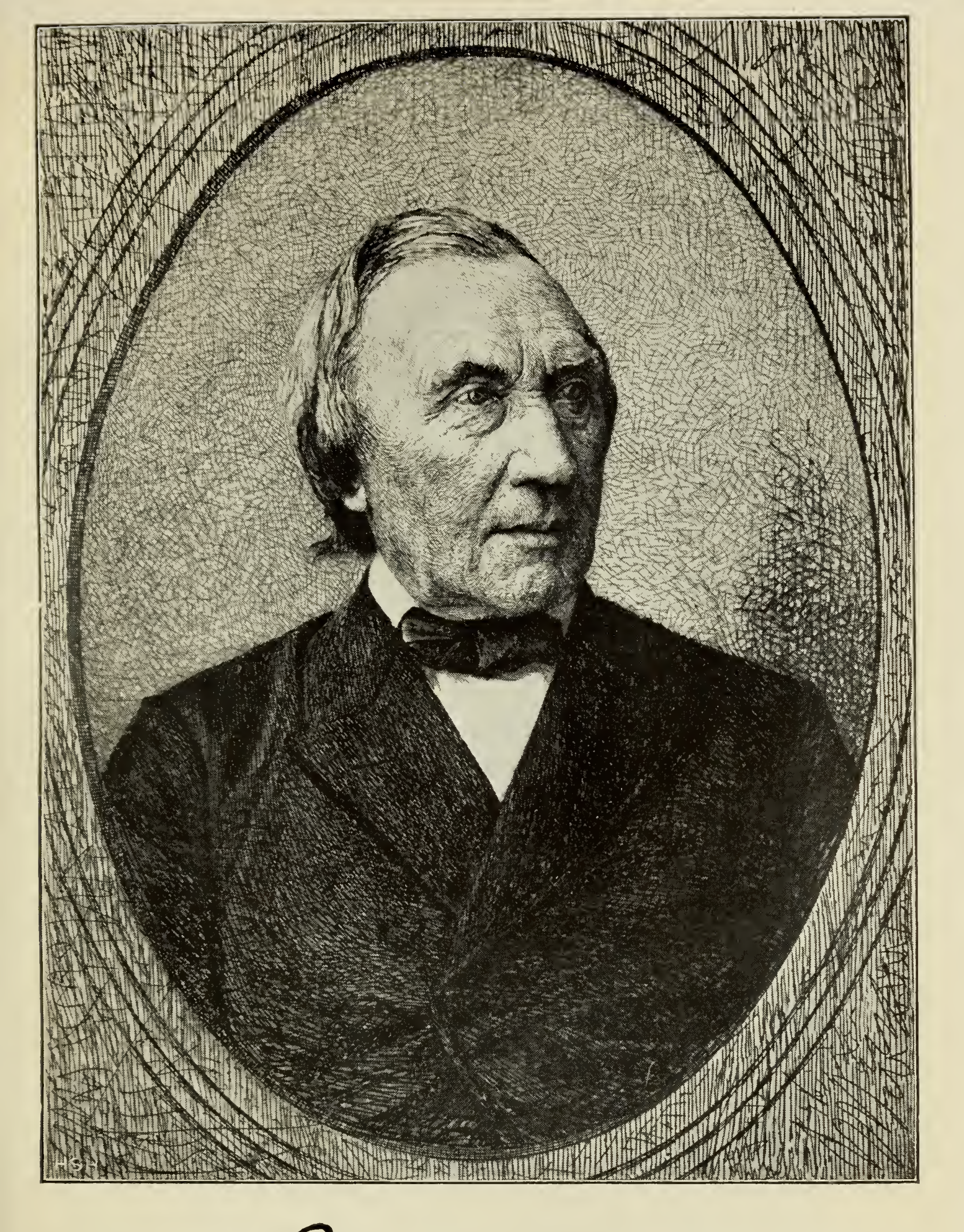
Im Jahre 1821 erschien mit der Werkzahl I Franz

Schuberts Komposition des Goetheschen „Erlkönig“, das ist das wichtigste Datum in der Geschichte des Liedes. Schon oft war dieses Gedicht vorher komponiert worden, aber wo blieben die bescheidenen Charakterisierungsversuche einer Corona Schröter, eines Reichardt, Zelter, Bernhard Klein oder anderer neben diesem kühnen, farbenglühenden Gemälde des achtzehnjährigen Jünglings (Schuberts „Erlkönig“ wurde 1815 komponiert)! Jetzt sehen wir erst, was die Musik der Poesie sein kann: nicht nur, wie Gluck meint, „aufgesetzte Lichter und Schatten, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verändern“. (Vorrede zur „Alceste“, Wien 1769.) Nein, in diesem Werke erlebt das Gedicht eine förmliche Wiedergeburt aus der Musik. Hermann Kretzschmar erkennt ganz richtig die Kolumbustat Schuberts darin, daß bei ihm „das Instrument nicht bloß dürftig in Harmonien begleitet, sondern daß es den lokalen und szenischen Teil der Gedichte selbständig schildert“. „Was Wagner später mit dem Orchester für das musikalische Drama erstrebte, das hat Schubert vierzig Jahre früher für das musikalische Lied mit dem Klavier erreicht.“ (Franz Schuberts Müllerlieder, Grenzboten 1881). Jetzt ist das Klavier ein selbständiger Ausdrucksfaktor geworden, der mit der Singstimme in Wechselwirkung tritt, aber nie wird es, wie bei Haydn und teilweise bei Beethoven, ein selbstherrlicher Tyrann, der seine eigenen Wege geht. Im „Erlkönig“ tritt es stark hervor, es malt die Sturmnacht, aus deren Geräuschen das phantastische Gedicht herauswächst, die Singstimme scheint den Tönen des Klaviers zu lauschen

Franz Schubert 1797—1828

und sie zu deuten. In anderen Liedern wieder tritt die Begleitung ganz zurück, und die Singstimme hat die Führung, immer verfährt Schubert mit dem feinsten künstlerischen Takt.

Wenn Kretzschmar in dem oben schon angeführten Artikel fortfährt, „alle die etwaigen Fortschritte, die bis in die jüngste Zeit auf dem Gebiete des Liedes gemacht worden sind, seien auf Schuberts Entdeckungen zurückzuführen“, so muß man dem unbedingt beistimmen. In der Tat, in Liedern wie „Daß sie hier gewesen“, „Du liebst mich nicht“, „Totengräbers Heimweh“, „Gruppe aus dem Tartarus“ haben wir die direkten Vorläufer unseres modernen, nachwagnerischen Liedes zu erblicken. Die „Gruppe aus dem Tartarus“ ist außerdem eines jener Lieder, in denen wir den Zusammenhang ganz moderner Lieder, wie beispielsweise des wundervollen „Ruhe, meine Seele“ von Richard Strauß, mit der Liedkunst des 18. Jahrhunderts nachweisen können. Friedländer teilt mit, wie kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Reichardts „Vermischte Gesänge und Deklamationen“ stark auf Schubert gewirkt haben, und daß dieser „im ‚Prometheus‘, ‚Ganymed‘, der ‚Gruppe aus dem Tartarus‘ auf gleicher Bahn, freilich mit unvergleichlich genialerer Kraft fortgeschritten ist.“ „Wie bekannt Reichardts Gesänge,“ fährt Friedländer fort, „in dem Kreise waren, der sich um den jungen Schubert gebildet hatte, beweist die Tatsache, daß sich in einem der wichtigsten Quellenwerke für die Jugendlieder Schuberts, den 3 Bänden Stadlerscher Kopien, mitten unter den Schubertschen Liedern 4 Reichardtsche befinden.“



Rob. Franz.

Auch in dem erwähnten Liede von Strauß erblicke ich ein Fortschreiten auf der von Reichardt in seinen Deklamationen eingeschlagenen Wege.

Den stärksten Einfluß auf den jungen Schubert hat zweifellos Zumsteeg gehabt. Die ersten Lieder, die Schubert geschrieben hat, etwa die Ossianischen Gesänge oder die großen Schillerschen Balladen, sind in formaler Beziehung ganz nach Zumsteegschem Vorbilde gestaltet. Es ist überhaupt gar kein Zweifel möglich, daß Schubert durch ein überaus eingehendes Studium der Werke seiner Vorgänger deren Erfahrungen in sich zusammengefaßt hat. Er war sich über die Aufgabe, die er zu lösen hatte, vollkommen klar, das beweisen die zahlreichen Lieder, in denen er tastend nach einem eigenen und persönlichen Stile sucht und ringt. „Erlkönig" war nicht sein erstes Lied, schon etwa einhundertundsiebzig andere waren diesem vorangegangen, darunter „Gretchen am Spinnrade" und „Das Haideröschen".

Es ist wahr, die instrumentalen Kompositionen Schuberts sind durchaus nicht technisch vollkommen, aber auf dem Gebiete des Liedes ist er ein Meister wie kein zweiter, hier behindert ihn kein Gedanke an die Form mehr, alles fügt sich ihm leicht und selbstverständlich zum vollkommenen Kunstwerke.

Sehr interessant ist, was Schuberts Freund, der Baron von Spaun, über die Entstehung des „Erlkönig" mitteilt. „An einem Nachmittag," so erzählt er, „ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den „Erlkönig" aus einem

Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier."

Durch sein eifriges Studium nicht weniger, als durch seine angeborene Fähigkeit, den dichterischen Stoff mit „jenem echt weiblichen Entgegennehmen" zu empfangen, ist das für damalige Zeit ganz erstaunliche Feingefühl in der Sprachbehandlung bei Schubert zu erklären. Man sehe sich nur das erste der Müllerlieder darauf an, mit welcher Treue der rhythmische Fall der Satzperioden wiedergegeben ist. Man beachte den Sinn für die latente Harmonie eines Gedichtes, für die Kadenz des Satzes in Liedern, wie: „Daß sie hier gewesen", wo das Gedicht 13 Takte lang auf schwebenden Harmonien geschaukelt wird und erst im vierzehnten, ganz dem Sinne des Gedichtes entsprechend, der ruhende Dreiklang eintritt. Es würde ein ganzes Buch anfüllen, wollte man auf alle Feinheiten Schubertscher Lieder aufmerksam machen, wie er immer das Richtige trifft, hier die Form des Gedichtes auflöst und dasselbe in der Musik ganz sich wiedergebären läßt, dort, wo der Dichter mit der Form etwas Besonderes ausdrücken will, nur einige musikalische Lichter aufsetzt. Denn sowie der Anteil von Begleitung und Singstimme je nach den Erfordernissen des Gedichtes geregelt wird, ebenso muß man auch unterscheiden zwischen solchen Gedichten, die, um mich platt auszudrücken, viel Musik vertragen und solchen, bei welchen die Zeichnung immer durch die Farbe durchschimmern muß.

Schubert war von einer ganz außerordentlichen

Fruchtbarkeit; trotz des jugendliches Alters, in dem er ſterben mußte, hat er ein Lebenswerk hinterlaſſen, von dem ſeine 600 Lieder nur etwa ein Drittel ausmachen. Goethe und Wilhelm Müller ſind diejenigen Dichter, die ihn am öfteſten inſpiriert haben, von jenem hat er über 50 Gedichte und von Müller die beiden großen Zyklen „Müllerlieder“ und „Die Winterreiſe“ komponiert.

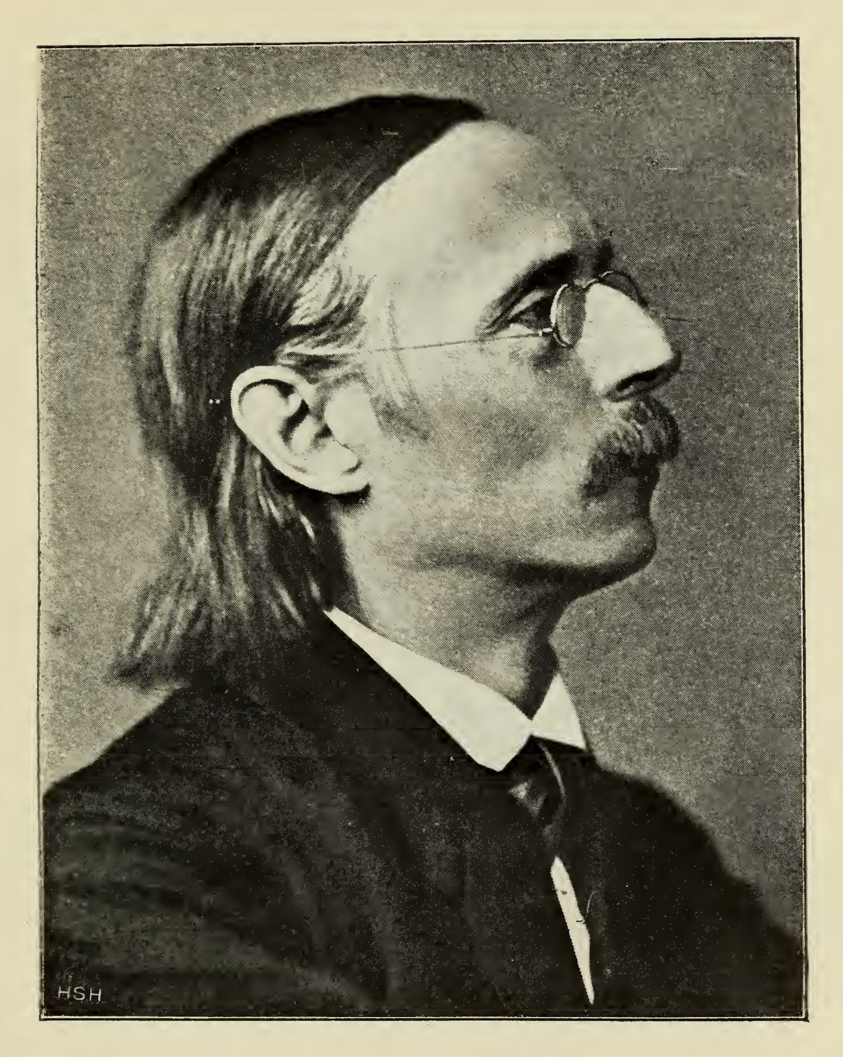
Es iſt bekannt, daß Goethe den Kompoſitionen Schuberts zu ſeinen Gedichten die von Zelter und Reichardt vorzog. Vielleicht ſtörte ihn die „viele Muſik“ und liebte er es mehr, ſeine Gedichte in der Kompoſition unverändert wiederzuerhalten. Es muß auch ohne weiteres zugeſtanden werden, daß für manche der Goetheſchen Gedichte Reichardt und beſonders auch Zelter einen ganz entſprechenden Ausdruck fanden. Aber nicht nur, wie Reißmann meint, „der leidenſchaftlichen Glut und der befruchtenden Wärme“ gewiſſer Goetheſcher Gedichte blieben dieſe beiden alles ſchuldig, auch das Goetheſche Naturempfinden konnte erſt Schubert zu vollſtem Ausdrucke bringen.

So liebliche Töne die Komponiſten des 18. Jahrhunderts gefunden hatten, wenn es ſich um den ſilbernen Mond handelt, der ſo angenehme, zärtliche und tugendhafte Gefühle in ihnen erweckte, der Goetheſche Pantheismus, der ſich als Staubkorn und trotzdem als Teil aller belebenden und erſchaffenden Kraft fühlt, blieb ihnen fremd. Anders Schubert. Seine Naturempfindung iſt weit entfernt von der Schäfermaskerade des Rokoko und von der ſentimentalen Didaktik Rouſſeaus. „Könnte er nur einmal,“ ſchreibt Schubert

von seinem Bruder Ferdinand, „diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken und zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden."

„Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten," sagt Schumann von ihm, „und so tausendfältig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach seine Musik." Man beachte nur, wie verschieden die Musik, die Schubert zu der funkelnden und tiefen Lyrik Goethes schreibt, von der ist, mit welcher er die volkstümliche Grazie der Müller-Lieder verklärt, wie anders wieder diese ist, als diejenige, mit der er die starre Verzweiflung der ‚Winterreise' malt, und wie endlich, gegen Schluß seines Lebens, die moderne Lyrik eines Heine oder Platen ganz neue Töne in ihm erweckt.

Auf ihn kann man wirklich das Goethesche Wort anwenden: „Der Dichter kennt die Welt durch Antizipation!" Trotz seiner Jugend ist er ein Seelenkenner, dem nicht die leiseste Regung entgeht. Und auch für die Erscheinungswelt hat er jenes zweite Gesicht gehabt, welches ihn befähigte, Landschaften, die er nie gesehen, mit höchster Treue zu schildern. Wie wogt der Nebel in den Ossianischen Gesängen, wie umfängt uns in der „Winterreise" die Einsamkeit, die lautlose Stille der verödeten Landschaft, ja, die Singstimme macht hier in ihrer stark stilisierten Deklamation einen ganz erstarrten, kristallinischen Eindruck. Es wundert uns nicht, wenn



PETER CORNELIUS

es Schubert manchmal gegraust hat vor den Stimmen in seinem Innern, so wie es dem englischen Maler Blake grauste, der versicherte, nur malen zu dürfen, was ihm die Dämonen in seinem Innern zuflüsterten. Spaun erzählt uns in seinen schon oben erwähnten Memoiren über die Entstehung der „Winterreise“: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er zu mir: ‚Komm heute zu Schober, ich werde Euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorspielen. Sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei andern Liedern der Fall war‘.“

Als Schubert starb, durfte das deutsche Lied kühn sein Haupt erheben neben den stolzen Werken der Instrumentalkunst, und es war auch im Auslande gar bald zu bemerken, daß eine ganz andere Schätzung der deutschen Lyrik eintrat als vorher. Das Rousseausche musikalische Wörterbuch von 1768 weiß noch nichts vom deutschen „Lied“. Und jetzt? 1835, also 7 Jahre nach Schuberts Tode, wird dessen „Junge Nonne“ in Paris gesungen, und das Journal des Débats schreibt eine lange Besprechung über die Schubertschen Lieder, in der es heißt, daß sie „sont à nos honteuses romances françaises, comme l'ouverture de Coriolan est à celle du rossignol.“

„Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden,“ schreibt Schubert in seinem Tagebuche. Der Schmerz blieb ihm nicht erspart, ihm, der bei seinem Tode nicht so viel hinterließ, daß die Begräbniskosten davon hätten

gedeckt werden können, dessen ganzes Leben eine Kette fortwährender Enttäuschungen war, und mit dem die Welt nicht soviel anzufangen wußte, daß sie ihm, trotz seiner Bewerbungen, die bescheidenste Kapellmeisterstellung anvertraut hätte. „Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder," schreibt Moritz von Schwind nach Schuberts Tode an Schober, „jetzt aber gönn' ich's ihm, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, desto mehr sehe ich ein, was er gelitten hat." Segnen wir diesen Schmerz, dieses Leiden, die uns für ewige Zeiten so bereichert haben!

Carl Löwe 1796—1869

Nur zwei Monate vor Schubert war im Norden Deutschlands, in dem kleinen Orte Löbejün bei Halle, ein anderer Künstler geboren worden, der gleich diesem zum Höchsten berufen schien. Selten hat es wohl eine genialere Begabung gegeben, als diejenige war, die sich in Löwes ersten Werken aussprach. Man weiß, daß Wagner die Balladen von Löwe sehr hoch schätzte und sich dieselben häufig vorsingen ließ, und in der Tat, es besteht eine innere Verwandtschaft zwischen Löwe und Wagner. Unter den ersten Balladen befindet sich auch eine Komposition des Goetheschen „Erlkönig", die Löwe im Jahre 1817 schrieb, also als Schuberts Komposition nicht bekannt war. Dieser Löwesche „Erlkönig" wird von vielen über den Schubertschen gestellt. Wir wollen uns hier auf keine Entscheidung einlassen, sondern uns lieber, wie Goethe sagt, „freuen, daß wir zwei solcher Kerls haben". Jedenfalls ist die Löwesche Komposition großartig, und in ihr sind in der Stimme des Gespenstes

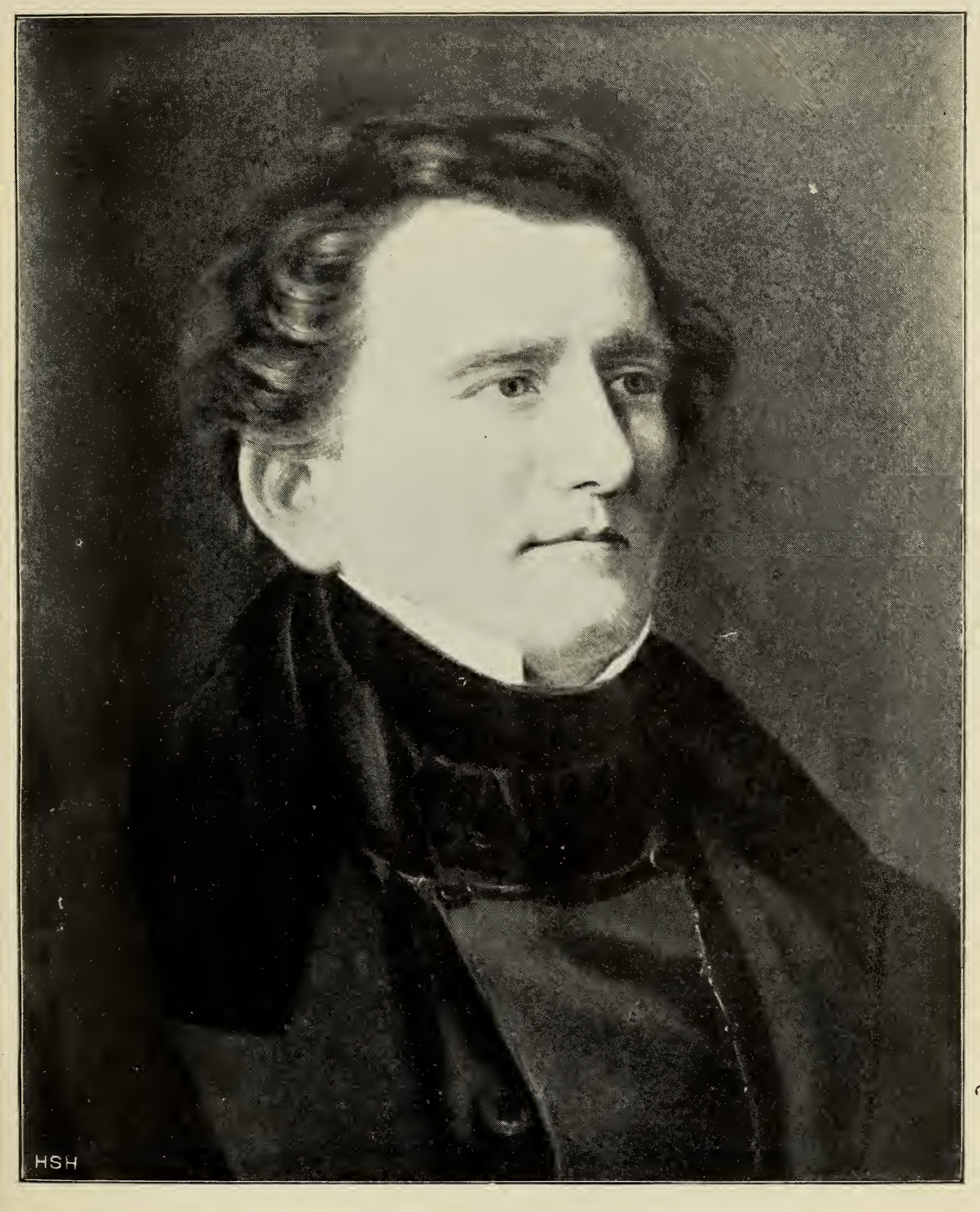
zum ersten Male Töne angeschlagen, die vor Löwe niemand kannte und die nachher erst wieder von Wagner in seinem „Fliegenden Holländer“ gefunden wurden, ich meine jenes ganz unmittelbar als Naturlaut wirkende, eintönige, auf einen Dreiklang aufgebaute Motiv, welches Löwe zu den Worten Erlkönigs gefunden hat und womit er der Stimme desselben alles Menschliche abstreift. Es ist verständlich, daß Wagner sich von dieser Komposition Löwes, wie von ähnlichen, aufs tiefste getroffen fühlen mußte.

Löwe hat in seinen ersten Liedern mit genialem Scharfblick Gedichte gewählt, die seiner innersten Natur entsprachen. Er gehört nämlich zu jenen zahlreichen Künstlern, denen die eigene Welt, in der sie leben und atmen, nicht phosphoreszieren will, um einen Hebbelschen Ausdruck zu gebrauchen. Sie müssen die Kunst dem Leben schroff gegenüber stellen, um sich ihrer bewußt zu werden. Deshalb bedürfen sie einer phantastischen Welt, die sie halb verzaubert, halb auch mit Grausen anstarren, um eigentümliche Bilder in sich lebendig werden zu fühlen. Es gibt viele solche Künstler, Mendelssohn gehört zu ihnen, und auch in Wagner war die aufs Phantastische gerichtete Seite stark, aber sie war eben nur eine Seite seines universalen Empfindens. Anders bei Löwe: Sein Genius wird, um mit Goethe zu reden, überhaupt nur glühend, wenn er auf Gedichte voller gespenstischer oder exotischer Reize stößt. Da malt er uns Tongemälde von wunderbarer Plastik, entlegenster Stimmung und hinreißender Kraft, Tongemälde, die sich nur dem Besten und

Größten an die Seite stellen lassen, was es überhaupt gibt. Ganz besonders liegt ihm das Dämonische, Gespenstische. Wer je von Eugen Gura den „Späten Gast“ gehört hat, wird diesen Eindruck sein ganzes Leben nicht vergessen. Und mit welcher clair-voyance ist in „Tod und Tödin“ das gespenstische alte Ehepaar geschildert! Wirkt nicht diese Ballade wie ein furchtbarer Traum, in welchem uns das Grauenhafteste ganz natürlich und selbstverständlich erscheint? Und diese phantastische Größe in „Odins Meeresritt“, die dämonische Wildheit der „Walpurgisnacht“, die Wagner so liebte! Dann die Szene aus einem Totentanz, in der das Mädchen vor seltsamen Beklemmungen nicht schlafen kann und ins Freie geht, und wo dann der Tod als Serenadensänger kommt.

Zur Entwicklung dieser aufs Gespenstische gerichteten Natur Löwes haben unzweifelhaft Kindheitseindrücke beigetragen.

Man wird an seine Komposition des Uhlandschen Geisterlebens erinnert, wenn er in seiner Autobiographie uns erzählt: „Im Winter aber brachte mir der Abend die schönsten Stunden. Wenn die Mutter den ganzen Tag unermüdlich für uns geschafft hatte und der Abend zu dunkeln begann, dann setzte sie sich an den großen Ofen, mein Platz war zu ihren Füßen, und meinen Kopf legte ich in ihren Schoß. So saßen wir eine Zeitlang halb träumend da. ‚Jetzt laßt mich gehen,‘ sagte sie dann zum Vater und zu den Geschwistern, und dann fing sie, die ich vor allen liebte, an, zu erzählen, wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren,



Original im Besitze des Herrn Dr. M. Runze in Berlin.

CARL LÖWE

COPIE DES HILDEBRANDT'SCHEN GEMÄLDES, AUSGEFÜHRT UM DAS JAHR 1840 VON LÖWES GATTIN, AUGUSTE LÖWE GEB. LANGE

alte längst verklungene Geschichten, die immer noch wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen. Aber besonders, wenn sie einen schönen, seltsamen Traum gehabt hatte, wußte sie ihn mir so deutlich zu erzählen, als hätte ich ihn selbst geträumt. Meine Augen streiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten zerfallenen Kirchhof gingen, über dessen zerfallende Gräber und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein, die ihn in tiefes Dunkel hielten. Die Traumgestalten meiner Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend versuchte ich sie in mir festzuhalten."

Auch die Balladen Löwes, in denen er uns nächtliche Bilder aus dem Soldatenleben vorführt, sind schön und bedeutend. Ich erinnere an die „Nächtliche Heerschau" oder an „Prinz Eugenius", in dem die Weise gleichsam in der Luft liegt und aus der nächtlichen Lagerstimmung sich allmählich herauskristallisiert. Wie matt erscheint hiergegen der abgedroschene „Archibald Douglas", wie seicht „Tom der Reimer" und wie süßlich sentimental „Die Uhr", die Gott sei Dank seit einigen Jahren in den Konzertsälen aufgehört hat, zu schlagen. Vollends unerträglich wird Löwe, wenn er rein menschliche Empfindungen schildern will. Seine Liebeslieder enthalten nichts, als die trostloseste, trivialste, philiströseste Sentimentalität.

Wenn man das Schaffen Löwes überschaut, welches mit seinen ersten Balladen: Edward, Erlkönig, Geister-

leben und anderen so verheißungsvoll einsetzte, um dann später nach diesen Werken nichts Bedeutenderes mehr zu bringen, so hat man das lebhafte Gefühl, es sei nicht alles das zur Entwicklung gekommen, was in Löwe steckte. Vielleicht hat er selbst den Grund angegeben, wenn er sagt: „ich sehe in Wien nur bestätigt, was mir sonst immer klar ahnte, daß ich von vornherein in größere Verhältnisse hätte eintreten müssen.“ Löwe ist zeitlebens nicht mit der großen Welt in dauernde Beziehung gekommen. Die Reibung, durch die sich eine Persönlichkeit einzig und allein entwickelt, hat ihm gefehlt. Wir müssen das bedauern, denn Löwe hatte große und bedeutende Züge, die mit der Zeit in der Enge seiner Umgebung ertötet wurden. Nachdem er den Kinderjahren entwachsen war, kam er nach Halle auf die Hochschule und von da nach Beendigung seiner Studien sofort als Gymnasial-Musikdirektor und Organist nach Stettin. Hier ist er sein ganzes Leben geblieben. Und da er in diesem engen Kreise nur Bewunderer fand, so hat er sich allmählich in eitler Selbstbewunderung verloren, die ihn verhindert hat, aus sich zu machen, was irgend möglich. Es berührt in seinen Briefen manchmal geradezu lächerlich, wie er von Konzertreisen an seine Frau schreibt, „alle wären außer sich gewesen“ nach dem Vortrag seiner Balladen, oder „man betet meine Musik hier an“, oder gar „man findet auch hier, daß meine Züge Ähnlichkeit mit denen Napoleons haben“. Und nicht ohne Heiterkeit wird man auf folgende schöne Stelle aus seinen Reisebriefen stoßen: „Ich schwamm zum Vergnügen aller Herren, die mit von

der Partie waren, rings um den Teich und erregte durch meine Geschicklichkeit in dieser Kunst große Freude; sie meinten, so hätten sie noch nie einen Menschen schwimmen sehen, ich hätte die Leichtigkeit eines Schwanes."

Mit diesen Zügen einer lächerlichen Eitelkeit geht es dann Hand in Hand, wie er immer mehr und mehr nur für den augenblicklichen Erfolg arbeitet. Wenn er Ferien hat, so bereist er die Sommer-Residenzen der verschiedenen norddeutschen Fürsten, besonders gern gesehener Gast war er bei Friedrich Wilhelm IV. Überall hatte er Verbindungen, und überall freute man sich, wenn er mit seiner Kunst Abwechslung in das ländliche Einerlei brachte. Und er seinerseits verfehlte nie, an seine über dieses Herumreisen nicht immer hochentzückte Gattin getreulich über seine Erfolge als „Bratenbarde" zu berichten. Jedes huldvolle Wort, welches die hohen Persönlichkeiten an ihn richten, wird hier verzeichnet. Aber in dieser Luft kann der Künstler sich nicht entwickeln. Und von einer eigentlichen Entwicklung kann in Löwes Werken auch wirklich keine Rede sein. Er ist nie dazu gelangt, wirklich durchgearbeitete und abgerundete Sachen zu schaffen, und je älter er wird, desto wahlloser wird er in seiner Melodik. Es ist das, ich muß es wiederholen, bei Löwe aufs tiefste zu bedauern. Und ich bin überzeugt, wenn sein Schicksal ihn in große Verhältnisse gestellt hätte, in einen Kreis mit ihm in die Wette kämpfender Genossen, die ihn gezwungen hätten, immer alle Kräfte anzuspannen, dann gehörte er zu unsern größten Meistern. Löwe war eine

innerlich kühlere Natur, als Schubert, und das erklärt es wohl auch, weshalb ihm das objektive, abstrakte Wesen der Ballade besser lag, als dem feurigen Schubert, der die Dinge nicht kühl zu schildern verstand, sondern durch leidenschaftliche Anteilnahme immer in ihre Mitte gerissen wurde. Es wäre ungerecht, von Löwe zu scheiden, ohne der großen Verdienste zu gedenken, die sich Eugen Gura um diesen Meister erworben hat. Wenn die Löweschen Werke heute noch allgemein bekannt sind, so ist dies hauptsächlich diesem wundervollen Sänger zu danken, der nie müde geworden ist, dieselben zu singen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy 1809—1847

Auch bei Mendelssohn ist der Sinn für malerische Eindrücke stärker, als das Empfindungsleben. Er hat uns in seinen Ouvertüren „Die Hebriden“ und „Sommernachtstraum“ Werke dekorativer Kunst von höchster Feinheit hinterlassen. Ganz besonders beeindruckt ihn die Vorstellung zierlichen Elfentreibens. Und für mich ist seine „Neue Liebe“, worin er die Elfen durch den Wald reiten sieht, sein schönstes und bedeutendstes Lied. Hierin, sowie auch in der „Hexe“, schloß sich Mendelssohn vollständig der neuen Richtung, die durch Schubert inauguriert wurde, an. In anderen dagegen: „Es ist bestimmt“, „Leise zieht durch mein Gemüt“ und auch in „Auf Flügeln des Gesanges“, „Suleika“ und „Frühlingslied“ wurzelt er durchaus im Liede des 18. Jahrhunderts: er bringt schöne, geschmackvoll deklamierte Weisen, bei denen die Begleitung lediglich zur Angabe von Takt und Harmonie da ist. Natürlich haben diese Lieder viel mehr Haltung, viel mehr Schönheit, sie sind



DER SPAZIERGANG (DETAIL)

DER KOMPONIST SCHUBERT MIT DEM SÄNGER VOGL
VORN SCHWIND SELBST

sublimierter, als diejenigen etwa Zelters, wie ja Mendelssohn eine reichere Natur und auch wohl eine schwärmerischere Seele besaß, als sein alter, etwas trockener und pedantischer Lehrer. Aber trotzdem kann man wohl sagen, daß das Ideal der Berliner Schule seine Erfüllung in diesen Mendelssohnschen Liedern und auch ganz besonders in seinen Vokalquartetten gefunden hat. Auf die Weiterentwicklung des Liedes hat Mendelssohn gar keinen Einfluß gehabt.



Robert Schumann 1810—1856

Seltsame Gestalten und Bilder erschienen einem stillen, versonnenen Träumer, wenn er in seinem halbdunklen Zimmer am Flügel saß und die Harmonien ineinander-klingen ließ. Da sehen wir aus dämmerigen Nebenzimmern in hellerleuchtete Ballsäle, wir lauschen dem leisen Liebesgeflüster der Tanzenden, groteske Figuren springen vorbei, die Davidsbündler kämpfen gegen die Philister, und Walt und Wult, die Personifikationen Jean Paulschen Wesens, erleben eine Auferstehung in Florestan, dem feurigen, derben, und Eusebius, dem verträumten Schwärmer. Kreisler, der verrückte Kapellmeister, der sein zerrissenes Herz und seine zarte Empfindsamkeit nur schlecht hinter einem „skurillen" Lächeln und wilden Ausbrüchen einer schmerzlichen Ausgelassenheit verbirgt, wird lebendig. Oder das entschwundene Kinderparadies taucht wieder auf. Mit einem aus Sehnsucht und Wehmut gemischten Gefühle, mit Lächeln und Rührung lauscht er den Erinnerungen, die so weit zurückliegen, durchlebt er seine eigene Kindheit noch einmal. Verlangte ihn, dessen Inneres so sehr von poetischen Bildern erfüllt war, ihn, der es liebte, die Gegenstände nur im Halbdunkel und durch märchenfarbige Schleier zu sehen, verlangte ihn überhaupt nach der Erlösung durch die Klarheit des Wortes? „So lange ich lebe,

habe ich Gesangskompositionen unter die Instrumentalmusik gesetzt und nie für eine große Kunst gehalten“, schreibt Robert Schumann im Sommer 1839. Und allerdings hatte er damals wohl schon alle jene Werke geschrieben, an die wir vorwiegend und mit Zärtlichkeit denken, wenn das Bild des Klavierpoeten Schumann vor uns auftaucht, aber nie hatte es ihn zum Liede gedrängt.

Wenige Monate später, im Februar 1840, heißt es dann aber in einem anderen Briefe: „Ich schreibe jetzt nur Gesangssachen, Großes und Kleines, auch Männerquartette. Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimmen zu schreiben, im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich an der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen.“ Und nun blühte in Schumann ein wahrer Liederfrühling auf: 150 Lieder schenkte ihm dieses eine Jahr, die Hälfte seines gesamten Liederwerkes und zwar — die bessere Hälfte! Der Heinesche Liederkreis op. 24, die „Myrten“, der Eichendorffsche Liederkreis, „Frauenliebe und Leben“, „Dichterliebe“, alles das ist in dem einen Jahre entstanden. Es war dies, und das wird wohl kein zufälliges Zusammentreffen sein, dasselbe Jahr, welches Schumann nach langen Kämpfen endlich die Verbindung mit seiner geliebten Braut brachte.

Wenn wir die Schumannschen Lieder betrachten, so fällt uns zunächst ihr reicher und kostbarer Duft auf. Es ist durchaus erlesene Kunst, die Schumann in seinen Liedern bietet. Keiner versteht es wie er, ein Gedicht

auf gleitenden Harmonien zu schaukeln! Über Nebenseptakkorde, vorgehaltene Harmonien und übermäßige Dreiklänge ziehen seine Lieder an uns vorbei, so leise, so heimlich, wie ein zarter Traum. Gewiß ist die Schumannsche Harmonik nicht reicher wie die Schuberts. Im Gegenteil, diese ist nicht nur kräftiger und gesunder, sie ist auch mannigfaltiger. Aber Schumanns Harmonik ist eigensinniger, bizarrer, erlesener, und sie wirkt deswegen manchmal eindringlicher. Schubert erinnert an einen Steuermann, der sein Schiff mit festem Griffe auf einen Punkt hinlenkt. Über die Tiefen seiner Harmonien gleitet er ganz selbstverständlich dahin, nur sein Ziel im Auge. Anders Schumann! Er läßt das Boot treiben, für die Ferne hat er keinen Blick, kein Ufer winkt ihm, ihn fesselt die grüne Tiefe dort unten. Er neigt sich über den Rand seines Bootes und starrt verzückt hinunter. Was kümmert es ihn, wenn das Boot im Kreise treibt! Dort unten ist eine Welt, weit schöner und märchenhafter als die, welche das nüchterne Tageslicht erhellt. Die Wasserfäden werden zu seltsamen Wäldern, in denen wir der Hexe Loreley begegnen, weiße Hände winken aus den grünen Schleiern, und die Lilie haucht seltsame, wonnevolle Lieder.

Aber dieses träumerische Wesen, welches den Klavierpoesien Schumanns einen so großen Zauber verlieh, dem Liederkomponisten wurde es verhängnisvoll. Denn nur durch liebevollstes Aufmerken auf das Wort des Dichters, durch ein helles, waches Auge für jede Feinheit des Gedichtes, durch ein mütterliches Empfangen und Ausbilden der dargebotenen Keime entsteht jene

Kongruenz zwischen Wort und Ton, die dem Liede jenen Stempel innerer Wahrheit und Echtheit aufdrücken.

Wenn wir Lieder, wie „Das Waldesgespräch“, „Aus meinen Tränen sprießen“, „Allnächtlich im Traume“ und viele andere genau betrachten, so wissen wir, was Wagner gemeint hat, wenn er von Liedern spricht, die „wiederum ein besonderes Gedicht des Musikers sind, die mit dem Wortgedichte einen oft ganz willkürlichen, im besten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszusammenhang haben“. Und Brendel spricht, ohne es zu ahnen, über diese Art von Schumannschen Liedern das Todesurteil aus, wenn er sagt: „So ist auch eine Anzahl dieser Lieder weniger zum Singen, möchte man sagen, mehr zum musikalischen Privatgenusse, am wenigsten zum Vorsingen geeignet.“

Die Lieder Schumanns haben, ebenso wie die Träume, denen sie entstammen, etwas durchaus Unwirkliches, Wesenloses. Lieder von solch traumhafter Stimmung, wie den „Nußbaum“, von solcher Heimlichkeit, wie „Im wunderschönen Monat Mai“, von solcher zarten und gleichzeitig eindringlichen Koloristik, wie die „Mondnacht“, suchen wir bei Schubert vergebens, aber allerdings finden wir dafür bei diesem auch nicht eine Rücksichtslosigkeit gegen die Erfordernisse der Sprache, wie sie sich in anderen Schumannschen Liedern ausspricht.

Man hat den Eindruck, daß Schumann bei den meisten Gedichten die melodische Linie der Sprache gar nicht interessiert, auch der harmonische Fall der Worte nicht und noch weniger die rhythmischen Beziehungen der Perioden. Was er von dem Gedichte auffaßt, ist

der Klang, der Duft, der über dem Gedichte schwebt. Diesen sublimiert er, entweder in einer aparten harmonischen Kombination oder in einem kleinen instrumentalen Motivchen, und dieser Einfall ist ihm dann die Keimzelle des Liedes. Gewiß, auch auf diese Weise können schöne und ausdrucksvolle Lieder von überzeugender Wahrheit entstehen! Hugo Wolf, der diesen Liedstil zu hoher Vollendung gebracht hat, ist deß Zeuge. Aber dann muß dem Stimmungsbilde, welches dem Klaviere anvertraut ist, die Singstimme mit ausdrucksvoll deklamierter selbständiger Sprachmelodie gegenübertreten, wie dies auch bei Wolf der Fall ist. Und auch bei Schumann selbst finden wir einzelne Lieder, in denen diese Bedingung erfüllt wird, so zum Beispiel „Ich will meine Seele tauchen“, oder „Der Nußbaum“, oder „Im wunderschönen Monat Mai“. Aber meistens läßt er die Singstimme von der Begleitung nur so mitnehmen. Die Singstimme muß sehen, wo sie bleibt. Sie läuft dann einige Takte neben der Begleitung her, verstummt mitten im Satze und wartet, bis die Begleitung ihr gestattet, daß sie wieder eintreten kann, und manchmal muß sie sich gegen Schluß sehr eilen, um gleichzeitig mit der Begleitung beim Schlußakkorde anzulangen. Man sehe sich nur daraufhin „Allnächtlich im Traume seh ich dich“ an, oder „Aus meinen Tränen sprießen“. Sieht es in diesem Liede nicht gerade so aus, als ob Schumann die ersten vier Takte gar nicht im Hinblick auf das Gedicht erfunden hätte, sondern sich nachträglich ein Gedicht gesucht hätte, was zur Stimmung seines musikalischen Einfalles paßte? Eine viertaktige

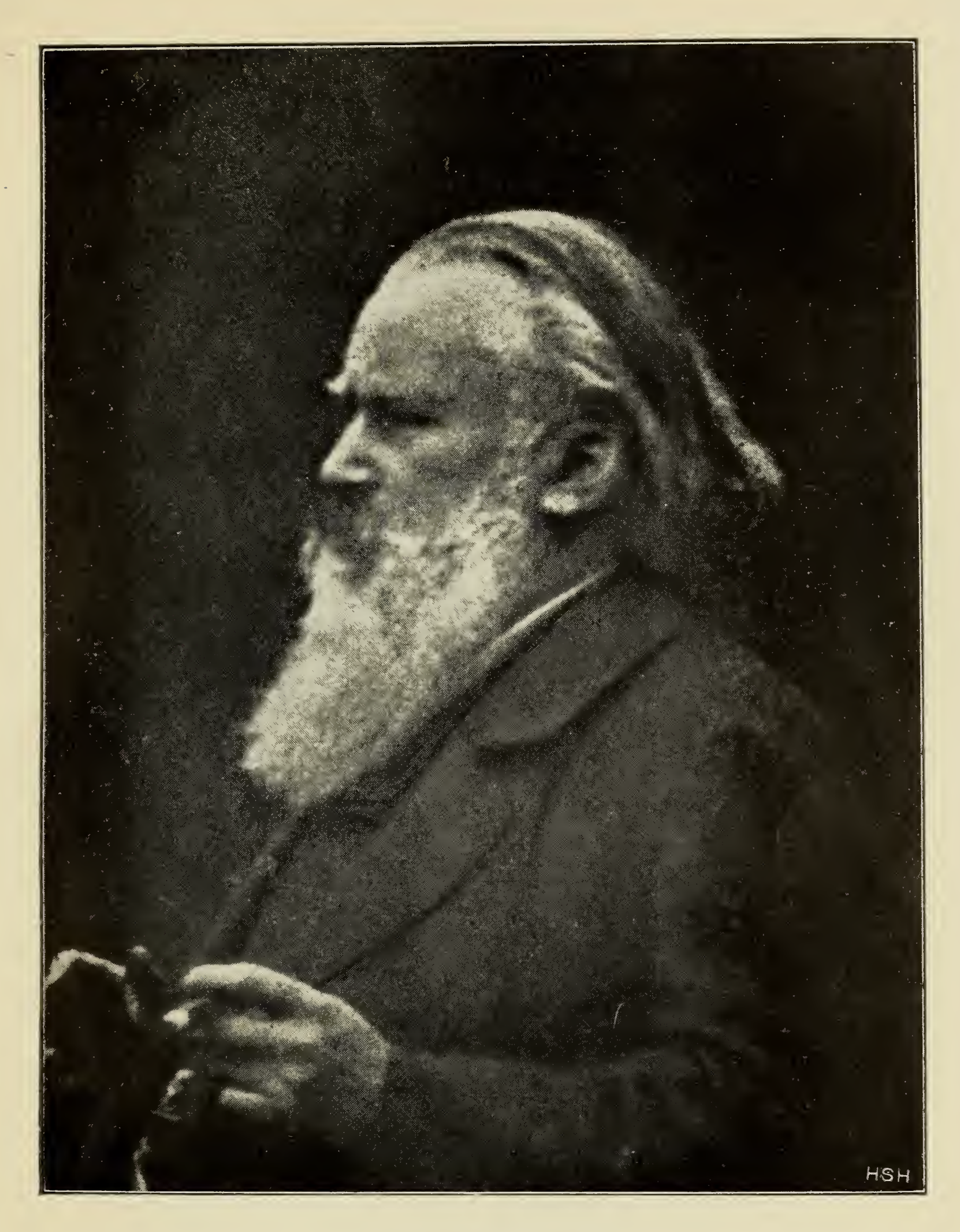
Satzperiode ist mühsam mit einem musikalischen Gebilde zusammengeschweißt, welches aus einer zweitaktigen und zwei eintaktigen Perioden besteht. Die nächsten vier Takte sind eine ebenso schlecht zu den Worten passende Wiederholung der ersten, und dann komponiert Schumann, das Gedicht auf dem Notenpulte vor sich, weiter. Und siehe da, jetzt findet er auch in der Musik die den Worten entsprechende viertaktige Periode. Man sehe sich das „Waldesgespräch“, den „Freisinn“ an, ich glaube wirklich, hier haben sich Musiker und Dichter nur zufällig, jeder mit einem fertigen Gebilde in der Hand, getroffen.

Immerhin ist dies nur eine Seite des Schumannschen Schaffens. Es gibt auch bei ihm Lieder, in denen er aus voller Brust singt. Wir alle kennen und lieben sie: „Wohlauf noch getrunken“, „O Sonnenschein“, „Übern Garten“, „Du meine Seele“. Hier ist der Musiker unverkennbar durch den Dichter inspiriert, er gibt sich dem Gedichte hin, mit hellem Blick, nicht mit geschlossenen Augen nur den Duft einatmend. In solcher Stimmung gelingen ihm auch naive und volkstümliche Lieder überraschend gut, wie das reizende „Volksliedchen“ vom grünen Hut. Oder er singt seinen Kindern vom Sandmann oder vom Marienwürmchen. Und wenn er besonders gut aufgelegt ist, so zeigt er uns in der „Kartenlegerin“, daß es ihm auch an einem scharfen und humorvollen Blick nicht fehlt, dann führt er uns den Hidalgo in seiner Grandezza vor oder singt er sein entzückendes Rätsel.

Auffallende Feinheiten in der Sprachbehandlung

wird man allerdings auch in diesen Liedern vergeblich suchen. Allenthalben kommt es, wie ganz besonders in der „Schönen Fremden“, vor, daß ein ganz sinnloser Mißbrauch mit Sequenzen getrieben wird. Als besonders störend empfinde ich Schumanns Gewohnheit, das Versskelett als Kompositionsschema zu nehmen, so daß er die musikalische Phrase nicht nach der Länge des Satzes, sondern nach dem Verse erfindet und nach jedem Verse, auch mitten im Satze, eine Cäsur macht. Gewiß wird es bei vielen Gedichten nicht nur zulässig, sondern direkt geboten erscheinen, die Form des Dichters zu bewahren, wo nicht gar hervorzuheben. Aber gewisse Heinesche Gedichte, wie die „Lotosblume“, scheinen es doch gebieterisch zu verlangen, daß man an Stelle der durchaus gleichgültigen rhythmischen Beziehungen der Verse diejenigen der Satzperioden setzt, ein Verfahren, zu dem den Komponisten übrigens auch die Belanglosigkeit der meisten Heineschen Reime berechtigt.

Schumann hat einen sehr großen und nicht durchaus glücklichen Einfluß auf die Liedkomposition des 19. Jahrhunderts gehabt. Die bestechenden Eigenschaften seiner Muse: enorm gesteigerte Subjektivität, ein bis dahin ganz unerhörter Klangzauber und die poetische Bildmäßigkeit seiner Lieder mußten sehr verführerisch wirken. Leider wirkte auch die Willkür, mit der er sich gar nicht mehr um das Wort des Dichters kümmerte, vorbildlich, und so hat er viel zu der Konfusion beigetragen, die bis in unsere Tage auf dem Gebiete des Liedes herrschte, ja teilweise noch herrscht.



JOHANNES BRAHMS

Schumann besaß das, was Goethe als das größte Glück des Menschen bezeichnet, er besaß Persönlichkeit, Persönlichkeit im höchsten Maße! Und deswegen sind auch seine Lieder schön und bedeutend und werden immer fesseln und gefallen. Das durfte uns aber nicht abhalten, auch die Unvollkommenheiten, derselben nachzuweisen, Unvollkommenheiten die in der selbstsüchtigen Verträumtheit und in der mangelnden Hingebung des Schumannschen Wesens begründet liegen. Die Lieder Schumanns entbehren zum großen Teile jener inneren Harmonie, die erst das Wesen des Kunstwerkes ausmacht und die ein so großer Reiz der Schubertschen ist.

Robert Franz 1815—1892

Wenn das Dichterwort nicht lügt, welches wissen will, daß der für ewige Zeiten gelebt hat, der den Besten seiner Zeit genügt hat, so müßte man den Liedern von Robert Franz ohne weiteres die Unsterblichkeit prognostizieren. Denn selten ist wohl ein opus 1 mit so einmütiger Anerkennung von seiten der sämtlichen mitlebenden großen Meister aufgenommen worden, als das von Robert Franz. Zwar daß Schumann den vornehmen Geist, der sich in dieser Musik kundgab, in seiner Zeitschrift warm lobte, verwundert weniger, denn er saß ja überhaupt auf der Warte und begrüßte jeden Ritter vom Geiste mit Freuden. Und auch mit Liszt verhält es sich ähnlich. Aber auch Mendelssohn, der im allgemeinen sich recht kühl gab, schreibt über die ersten Lieder Robert Franz' einen langen Brief an diesen, in welchem er ihm „Sachen sagt, die so leicht niemandem gesagt werden". Und Wagner gar zeigt Robert Franz, als dieser ihn in Zürich besuchte, seinen Notenschrank

mit den Worten: „Da ist alles, was ich an Musikwerken besitze.“ „Es standen da,“ erzählt Franz, „Bach, Beethoven und — meine Lieder.“

Indessen: mit der Unsterblichkeit der Franzschen Lieder hat es seine guten Wege. Ich glaube, sie haben wohl niemals eine rechte Wirkung ins Breite gehabt, und heute sind sie eigentlich schon mehr wie halb vergessen. Was wohl daran schuld sein mag? Es hat Franz niemals an Freunden gefehlt, die auf nachdrückliche und zweckmäßige Weise für ihn eingetreten sind. Vielleicht trifft Schumann in seiner Besprechung der ersten Lieder von Robert Franz den Nagel auf den Kopf, wenn er zum Schlusse sagt: „Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er, sein reiches Innere auch anders auszusprechen, als durch die Stimme.“ Robert Franz ist diesem Rate nicht gefolgt. Außer seinen 400 Liedern besitzen wir kein Werk von ihm. Und diese Lieder sind meistens im allerengsten Rahmen gehalten. Kurze Gedichte in knapper und möglichst prägnanter Form musikalisch illustriert. Was man diesen Liedern auch Gutes nachreden mag: von Einseitigkeit und Manier sind sie nicht frei! Und wenn Franz von seinen Liedern selbst sagt: „Mein op. 1 halte ich für nicht besser und nicht schlechter, als mein op. 52“ so liegt darin weniger ein Lob für op. 1, als vielmehr eine Verurteilung des ganzen späteren Schaffens. Mir selbst ist es sonderbar mit den Liedern Franz’ ergangen. Ich habe mich vor etwa 15 Jahren ziemlich eingehend mit ihnen be-

schäftigt und damals einen sehr reizenden und bestechenden Eindruck von ihnen gehabt. Dann habe ich lange Jahre überhaupt keine Note von Franz zu sehen bekommen, und als ich jetzt für diese Arbeit das gesamte Liederwerk Franz' studierte, war ich überrascht, wie verblaßt mir das meiste vorkam. Allerdings empfing ich wieder den Eindruck einer sehr herzlichen und ungekünstelten Schlichtheit, einer wirklichen volkstümlichen Naivetät, sowie einer großen Sparsamkeit und Knappheit in den verwendeten Mitteln. Auch schön geschwungene Melodien und mancher feine, harmonische Zug fesselten mich. Aber daneben fiel mir doch auch die große Enge, ich möchte fast sagen, die Ärmlichkeit des Gesichtskreises auf: in der Tat, op. 52 ist nicht nur nicht besser, es ist auch nicht anders, als op. 1! Was mich am meisten immer wundert, das ist, wenn alle Beurteiler Rob. Franz' seine Treue gegen den Dichter, seine prägnante Deklamation und die große Kongruenz zwischen seiner Musik und den Worten der Gedichte betonen. Ja, wie soll denn diese Kongruenz möglich sein, da Franz doch nach der Angabe seines eifrigsten Apostels, des wirklich verständnisvollen August Saran, nach einem ganz bestimmten Schema komponiert? Gegen manche Schumannsche Lieder gehalten, mag ja die Franzsche Sprachbehandlung verhältnismäßig korrekt und sinngemäß sein. Aber daß die Lieder Franz' nun Musterbeispiele guter Deklamation sein sollen, kann ich nicht finden. Wir wissen doch schon, aus Osterwalds Erinnerungen, daß dieser häufig erst nachträgtich Gedichte gestalten mußte zu den musikalischen Eingebungen seines Freundes.

Und recht eigentümlich berührt es auch, wenn Franz sich gegen Vorwürfe über Deklamationsfehler in der Wasserfahrt (op. 48, No. 3) nicht anders zu verteidigen weiß, als „daß er das charakteristische Motiv nicht hätte opfern wollen, und was man wohl dazu gesagt hätte, wenn er die ersten Verse des Heineschen Gedichtes zu Gunsten einer korrekten Deklamation geändert hätte". Nun, das würde allerdings etwas an die bösen Schwestern Aschenbrödels erinnern, die sich die Zehen abhieben, damit der gläserne Pantoffel ihnen passe.

In sämtlichen Charakteristiken des Franzschen Liedstiles liest man immer von der „polyphonen" Begleitung, die Franz angeblich schreiben soll. Ich konnte mir auch das nie erklären, bis ich in Aug. Sarans „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied" las, daß die Anhänger Franz' unter dieser Polyphonie jene Art der Harmonik verstehen, in der „jeder Ton zugleich eine bestimmte Harmonie in sich schließt oder wie Liliencron sagt, jede Tonfolge zugleich eine Reihe latenter Harmonien von solcher Bedeutung und zugleich von so leichter Beweglichkeit ist, daß sie unendlich über die gewöhnlichen trivialen Begleitungsakkorde hinausgehen".

Gewöhnlich versteht man bekanntlich unter Polyphonie das gleichzeitige Erklingen mehrerer selbständiger Stimmen.

Man kann wohl sagen: wenn man zwanzig Lieder von Franz kennt, so kennt man alle. Denn immer kehren die gleichen harmonischen und melodischen Wendungen wieder, und was noch schlimmer ist, immer



NOTENTITEL VON MAX KLINGER

ist die Form die gleiche, sie sinkt förmlich zum Schema herab.

Ob die Entwicklung Franz' wohl eine reichere, vielseitigere geworden wäre, wenn er nicht sein ganzes Leben in engen, kümmerlichen Verhältnissen und in einer kleinen Stadt zugebracht hätte? Ich weiß es nicht, aber ich glaube es kaum. Franz hatte immer den Hang, einsiedlerisch zu leben, und später zwang ihn ja auch seine Taubheit dazu. Aber es fehlt ihm durchaus an jener innern Größe, die einzig zur Einsamkeit berechtigt. Franz stellt sich uns nach seinen Biographien und den Erinnerungen an ihn dar als eine tüchtige, liebenswürdige und etwas hausbackene Natur, der es an kleinlich menschlichen Zügen, so besonders an solchen einer kleinlichen Selbstgenügsamkeit sowie eines von Schelsucht nicht freien Messens der eigenen Werke an denen Größerer nicht gefehlt hat. Solche Naturen aber werden durch die Einsamkeit nicht freier, sondern nur sonderlicher, enger und philiströser.

Adolf Jensen 1837—1879

Eine zarte, schwärmerische Jünglingsnatur, ein Künstler von seltener Keuschheit der Empfindung, von kristallklarer Reinheit, so tritt der Ostpreuße Adolf Jensen vor uns hin. Man muß ihn lieben, man liebt ihn, wie man eine schöne, zarte Frau liebt, deren Schwächen man sich lächelnd eingesteht und die man eben wegen dieser Schwächen noch mehr liebt. Eine mädchenhafte Grazie und Anmut, der wehmütige Zauber der Vergänglichkeit liegt über den Liedern Jensens. Gewiß, er ist einseitig, auf ein kleines Gebiet beschränkt, er hat eine gewisse Manieriertheit, er gefällt sich gar oft in weichlichen

Klangschwelgereien, aber seine Lieder sind der Ausfluß einer Persönlichkeit, einer liebenswürdigen und edlen Persönlichkeit. Jensen ist nicht alt geworden, mit 40 Jahren schon mußte er die Erde verlassen, und es ist, als ob auch über seinen heitersten Liedern wie ein leichter Schleier das Gefühl des nahen Todes läge; es liegt jenes Naturgefühl in ihnen, welches sicher ist, sich in jener zarten Abendröte, in dieser schönen Blume, im Rauschen des Waldes wiederzufinden, wenn, vielleicht morgen schon, die irdische Hülle abgestreift sein wird. „Die einzige Wonne wäre mir, mit Frau und Kind in seliger, waldgrüner Vergessenheit den Augen der Menschheit auf immer zu entschwinden, des Befreiungsmorgens harrend, der unsere irdischen Fesseln zu endlicher Schmerzlosigkeit löst.“ So schreibt er drei Jahre vor seinem Tode. Jensen hat sich auf allen Gebieten der Gesangsmusik versucht. Außer seinen reizenden, zarten Liebesliedern, seinen entzückenden Naturpoesien hat er auch ganz robust männliche Gedichte komponiert, Gedichte, in denen sich ein wilder Drang ausleben möchte. Aber das lag seiner Natur nicht, und ich glaube wohl, Kretzschmar hat recht, wenn er meint, Jensen habe sich an diesen Gedichten nur versucht, um eben gegen die Empfindsamkeit seines Wesens anzukämpfen. Wie trocken und humorlos sind doch diese „Gaudeamus“-Lieder! Sie haben wirklich nichts von der feuchtfröhlichen Benebeltheit der Gedichte! Und „Alt Heidelberg“ ist ja wohl ganz zügig und frisch, aber die musikalische Materie ist hier, wie etwa auch in der vierhändigen Hochzeitsmusik, etwas gar seicht und spielfroh.

Auch seine Balladen enthalten zwar schöne Einzelheiten, aber es fehlt ihnen durchaus an epischer Gestaltung, an jener kühlen Größe, die einzig und allein gut erzählt. Immerhin ist „Der Geächtete“ (op. 5, Nr. 2) ein frisches, jubelndes Lied, wie es ja auch textlich eigentlich keine Ballade ist. Nein, die schönen und geliebten Lieder von Jensen, die wir alle kennen, sind in jenem kleinen Album vereinigt, da plätschern die Wellen, klimpern die Guitarren und duften die seltsamen exotischen Blumen am Flusse Manzanares, oder die Tänzerin tanzt mit zerrissenem Herzen ihren wilden Reigen, es rauscht in unseren deutschen Linden oder der Blütenwind singt ein leises Lied in den Blättern der Ulme. Und auch kraftvolle, düstere Klänge stehen dem Komponisten zur Verfügung, für die schmerzliche Tragik der gespenstigen „Loreley“ weiß er viel überzeugendere Töne zu finden als Schumann. Zwei Lieder möchte ich noch gerne im Album haben: das visionäre „Licht sei dein Traum“ (op. 50, Nr. 1) und aus demselben Liederhefte Nr. 5 „Die Bowle fort“, ein schönes, leidenschaftliches Lied, von dem ich nicht verstehe, warum unsere Barytonisten es sich entgehen lassen. Jensens Welt wird durchaus noch vom Monde der Schumannschen Lyrik beglänzt, aber in seiner reichen Harmonik, in vielen Wendungen seiner Lieder sieht man schon den Osten sich röten von der neuen Sonne, die den Mond bald verblassen machen sollte. Er hat dies selbst ausgedrückt, wenn er, nachdem er in höchster Bewunderung von Wagner und Liszt gesprochen hat, dann doch zum Schlusse kommt: „Beethoven und

Schumann! wer an sie glaubt, der hat das ewige Leben."

Wir können hier unmöglich auch nur die Namen aller derer angeben, die Lieder komponiert haben, ohne die Gattung wesentlich bereichert zu haben; es genügt wohl, darauf hinzuweisen, daß für sie alle Schumann oder Mendelssohn die Leitsterne waren. Schubert, dem anfangs aller Herzen zugeflogen waren, trat in den Hintergrund. Es scheint, daß man seine Größe nicht ganz begriffen hatte, daß man in ihm nur eine Art von Übergangsglied zu der scheinbar viel reicheren und ausdrucksvolleren Schumannschen Liedrichtung erblickte. Viel mag hierzu auch „der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte", beigetragen haben „Rückert und Eichendorf, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert," heißt es in der Schumannschen Besprechung der ersten Lieder von Robert Franz. Die Zeit mit ihren auf einen dämmerigen Romantizismus gerichteten Idealen fand in Schumann einen bestimmteren Ausdruck als in Schubert, der seine wundervollen Kompositionen zu Heineschen Gedichten erst in den letzten Lebensmonaten geschrieben hatte.

Johannes Brahms 1833—1897

Der klare Blick Johannes Brahms', seine nach Echtheit der Ausdrucksmittel ringende Natur konnte auf die Dauer an der weichen Zerflossenheit, an der gleitenden Harmonik Schumanns ebensowenig Gefallen finden, als er, der Könner, aus der technischen Unzulänglichkeit seines väterlichen Freundes Nutzen hätte ziehen können. Er hätte wohl ohne weiteres Goethes kurz abfertigendes

Wort unterschrieben: das Klassische ist das Gesunde, das Romantische das Ungesunde, was allerdings nicht ausschließt, das in beider Werken sehr ausgesprochene romantische Elemente vorhanden sind.

„Von Schumann habe ich nichts gelernt als Schachspielen," hat sich Brahms einmal geäußert. Das mag nicht ganz so schroff gemeint gewesen sein, aber im Grunde ist es unstreitig richtig. Auch im Wesen hatten die beiden einander in so herzlicher Freundschaft zugetanen Männer eigentlich nichts gemein. Ich glaube eher, daß Schumann in Brahms gerade die Eigenschaften geliebt und bewundert hat, die ihm selbst fehlten: das Klare, Feste, mit sich und der Welt Fertigwerdende. Und Brahms hätte ja wohl ein Stock sein müssen, um die rührende Liebe, die väterliche Besorgtheit, die Schumann ihm bewies, nicht durch die herzlichste, dankbarste Zuneigung zu erwidern. Aber als Künstler innerlich näher stand ihm gewiß Franz Schubert, und er hat es auch selbst ausgesprochen: „Der wahre Nachfolger Beethovens ist nicht Mendelssohn, der ja eine unvergleichliche Kunstbildung hatte, auch nicht Schumann, sondern Schubert. Es ist unglaublich, was für eine Kunst in dessen Liedern steckt. Kein Komponist versteht wie er, richtig zu deklamieren."

„Entzückend ist, wie er eine Platensche Ghasele behandelt hat. Wir haben das ja auch versucht, aber gegen Schubert ist das alles Stümperei."

Brahms ist eine reiche, durchaus aufs große gerichtete Natur. Der Adel seiner Tonsprache, die Echtheit der von ihm verwendeten Mittel müssen auch den mit

Bewunderung erfüllen, der von dem Wesen Brahmsscher Musik innerlich nicht immer tiefer ergriffen wird. Wenn ich erklären muß, auch zu diesen zu gehören, so geschieht dies natürlich nicht, weil ich dächte, diese Tatsache wäre von irgend welchem Belang, sondern um zu bekennen, daß ich die Befürchtung habe, Brahms nicht gerecht zu werden. Denn verstehen kann den Künstler nur, wer ihn liebt! Dieses Wort, in der Kampfzeit von den Anhängern Wagners geprägt, gilt natürlich auch für die Gegenpartei.

Leider handelt es sich ja hier immer noch um eine Parteisache, wie man mit Bedauern aus dem vor Jahresfrist erschienenen ersten Bande der Kalbeckschen Brahmsbiographie ersieht. Um eine Parteisache, die mit allen Mitteln, auch mit denen persönlicher Verdächtigungen aller Andersdenkenden verfochten wird. Vor dem Zorne dieser Brahmsianer (es gibt aber gottlob auch ganz andere noch) wird es mich gewiß nicht bewahren, wenn ich versichere, daß ich vor der menschlichen und künstlerischen Größe, wie sie sich in den Brahmsschen Werken offenbart, durchaus die geziemende Ehrfurcht habe, und daß ich in der Kenntnis vieler seiner Werke dauernde Bereicherungen meines Innern erblicke. Darüber hinaus muß ich mich freilich mit dem Hanslickschen Worte trösten, daß man nur für die Ehrlichkeit, nicht aber für die Richtigkeit seiner Überzeugungen verantwortlich ist.

Zwei Begrenzungen hat Brahms seinem Wesen gegeben; beide spricht Spitta in einem sehr tiefgreifenden grundlegenden Artikel über den Meister aus. Die eine:

„diese tatkräftige Persönlichkeit fühlte nicht das Bedürfnis, neue Weltteile zu entdecken“. Die zweite: „die durch eine edle Verschämtheit verschleierte Wärme des Gefühls“. Was die erste angeht, so glaube ich, Spitta hat aus der Not eine Tugend gemacht. Die zweite wird uns von Brahms indirekt bestätigt, wenn er an Joachim über eine Komposition dieses Freundes schreibt, an einigen Stellen glaube er zu bemerken, daß der Komponist von der Leidenschaft zu stark ergriffen worden sei, um nicht den ruhigen Blick für seinen Gegenstand darüber zu verlieren. „Nicht sein Herz zu entblößen, ist die Keuschheit des Mannes“, sagt Hebbel, und Brahms besaß diese Keuschheit im höchsten Maße. Und er besaß sie auch als Künstler. Aber dem Künstler gab der Gott, zu *sagen*, was er leide, nicht, es zu verschweigen.

Brahms Lieder geben ein treues Bild seines Wesens. Ihre Tonsprache ist zumeist sehr zurückhaltend, umsomehr ergreifen allerdings in ihnen manche ganz ungewollte leidenschaftliche Ausbrüche. In den meisten gibt uns Brahms schöne, edle Gesangsmelodien, die sich in weiten Bogen spannen. Wenn wir uns allerdings die Frage vorlegen, ob ihm das Gedicht Gegenstand oder nur Vorwand des Liedes ist, so glaube ich, muß man doch letzteres annehmen. Brahms' Liedkompositionen sind weder so unmittelbar aus der Stimmung des Gedichtes herausgewachsen, wie diejenigen Schumanns, noch ist ihr Komponist, wie Kalbeck meint, „der Finder der verlorenen oder der Entdecker der latenten Melodie“. Wenn dann nun aber Kalbeck noch behaupten will,

Brahms würde nie ein Deklamationsfehler untergelaufen sein, wie der — übrigens recht harmlose — im Anfange von Beethovens „Adelaide“ (einsam wandelt Dein Freund, statt: einsam wandelt), so möchte ich ihn doch auf Lieder, wie: „Schön war's, daß ich Dir weihte“, oder auf op. 32, Nr. 7, verweisen. Besonders letzteres ist ein typisches Beispiel dafür, wie Brahms manchmal ganz sorglos an einem Gedichte entlang komponiert, ohne sich im geringsten um dasselbe zu kümmern. Da passiert es ihm dann, daß er mit seiner melodischen Phrase fertig wird, ehe der Satz zu Ende ist, so daß er nun mitten im Satze eine neue Phrase anfangen muß; oder aber wieder muß er den Abgesang einer Phrase sich in einem Zwischenspiele ausleben lassen, weil er vielleicht eine zweiteilige Periode erfunden hat, während im Gedichte nur noch ein Vers steht.

Schlimmer freilich finde ich noch, wenn er zwei Gedichte so grundverschiedenen Inhaltes, wie den „Sommerabend“ und die „Mondennacht“ (op. 81, Nr. 1 und 2), nicht nur in derselben Stimmung, sondern auch mit demselben, unveränderten Thema malt. Das erste Gedicht schildert einen lieblichen Sommerabend, es ist noch nicht dunkel, aber ein zarter blasser Mond steht am Himmel, und im Bache badet eine Elfe. Im zweiten löst der aufgehende Mond das unheimliche Grausen, mit dem die Nacht sich auf das kranke Herz legt.

Wundervolle Lieder gibt uns Brahms, wenn er so ganz stillversonnen in sich hineinträumt. Wie er sich in seinem Regenliede (op. 59, Nr. 5) durch den Regen in eine sanfte, träumerische Stimmung wiegen läßt, wie

WILLY BECKERATH



BRAHMS AM KLAVIER

die Tropfen leise fallen, und wie er immer mehr die Welt und — seine Sprödigkeit vergißt, das ist zauberhaft. Ähnlich ist auch: „Wie traulich war das Fleckchen, wo meine Wiege ging", eines der schönsten Lieder aller Zeiten. Sehr fein bemerkt Spitta: „Vereinzelte kleine Züge seiner Melodiegebilde erinnern von ferne an das Lied der zwanziger, dreißiger Jahre, da es keinen Schumann gab und Schubert in Norddeutschland noch nicht durchgedrungen war. Ich glaube, daß Brahms in seinen Kinder- und Jugendjahren unter dem Einfluß jener Liedmusik gestanden hat und sich aus der Zeit ein Ton herleitet, welcher lebenslang seine Kunst ganz leise durchklingt. An gewisse melodische Wendungen und Cadenzen können sich persönliche Empfindungen knüpfen, die uns wie Kindheitserinnerungen teuer bleiben, mögen sie jüngeren Generationen auch altmodisch erscheinen."

Brahms liebt es, in seinen Werken sein Leben in stiller und ruhiger, in sich versunkener Weise zu überschauen. Man könnte sagen, er habe den Blick nicht sehnsüchtig in die Zukunft, sondern wehmutsvoll in die Vergangenheit gerichtet. Der Schmerz über sein verrinnendes Leben ist ein Thema, welches in seinen Liedern oft vorkommt. Ich erinnere nur an die „Abenddämmerung" (op. 49, Nr. 5), an „Mit 40 Jahren" (op. 94, Nr. 1), an die „Nachtigall" (aus op. 97). „Denn alles Fleisch, es ist nur Gras," hatte er in einem Requiem gesungen. Und auch sein Schwanengesang, die „Vier ernsten Gesänge" hat denselben Inhalt. Am stärksten und überzeugendsten für mich findet dieses Brahmssche

Lieblingsthema seinen Ausdruck in op. 32, Nr. 4, „Der Strom, der neben mir verrauschte“. Hier gibt sich Brahms willig dem Gedichte hin, und so entsteht ein wundervolles, wahres und tief leidenschaftliches Lied.

„Die Wonne Schumanns: das Untertauchen des Menschlich-Persönlichen in das stille Meer pantheistischen Naturgefühls, wird von Brahms nicht geteilt,“ sagt Spitta. Nein, aber eine große Trösterin ist ihm die Natur immer gewesen, er wird nicht müde, ihr immer wieder zu lauschen, und verdankt ihr in seinen Liedern herrliche Eingebungen.

Besonders hochgestellt werden von den Anhängern des Meisters dessen Gesänge aus Tiecks „Magelone“. Und in der Tat enthält dieser Romanzencyklus wundervoll empfundene Gesangsmusik. Wenn indessen Spitta sagt: „Die Frage, ob Sologesangsmusik in groß gegliederten Formen in unserer Zeit möglich sei, ist durch sie nachdrücklichst bejaht worden,“ so möchte ich meinerseits gestehen, daß ich das nicht finde. Diese Frage ist weder im Magelonen-Cyklus, noch auch beispielsweise in Schuberts „Waldesnacht“ bejaht worden. Und wenn ich sagen soll, was mir fehlt, so kann ich die Worte ebenfalls von Spitta borgen, der sagt: „Eine Bachsche Singmelodie herrscht nicht, sie hat gleichberechtigte instrumentale Melodie-Mächte zur Seite, die sie einschränken und denen sie sich notwendig anpassen muß.“ Ich finde, derartig lange Gesänge haben einen sinfonischen Untergrund zur Voraussetzung, der die Zusammenhänge aufdeckt und der gleichzeitig durch Hervortretenlassen bald des einen und bald des andern

der beiden Ausdrucksfaktoren die Gefahr der Eintönigkeit beseitigt. „Sinfonische Lieder“, wie Spitta meint, sind diese Romanzen durchaus nicht. Wären sie es, so bedürfte es zum Verständnisse dieses Werkes weder der ausführlichen Erklärungen Kalbecks, noch auch der von diesem erwähnten „verbindenden Dichtung“ von Schlötke.

Nein, ich halte es mit Brahms selbst, der sich zu seinem Schüler Jenner äußerte, seine kleinen Lieder wären ihm lieber als seine großen.

Schwer verständlich ist es, was Brahms gereizt haben haben mag, in so vielen Liedern ein Gebiet zu betreten, welches ihm gar nicht lag. Ich meine seine Kompositionen zu ganz scharf pointierten, witzigen Gedichten. Die Brahmssche Musik braucht, um zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen, die Möglichkeit, sich ausdehnen zu können. Dramatische Schlagkraft ist ihr versagt, und deswegen bleibt Brahms solchen Gedichten so gut wie alles schuldig.

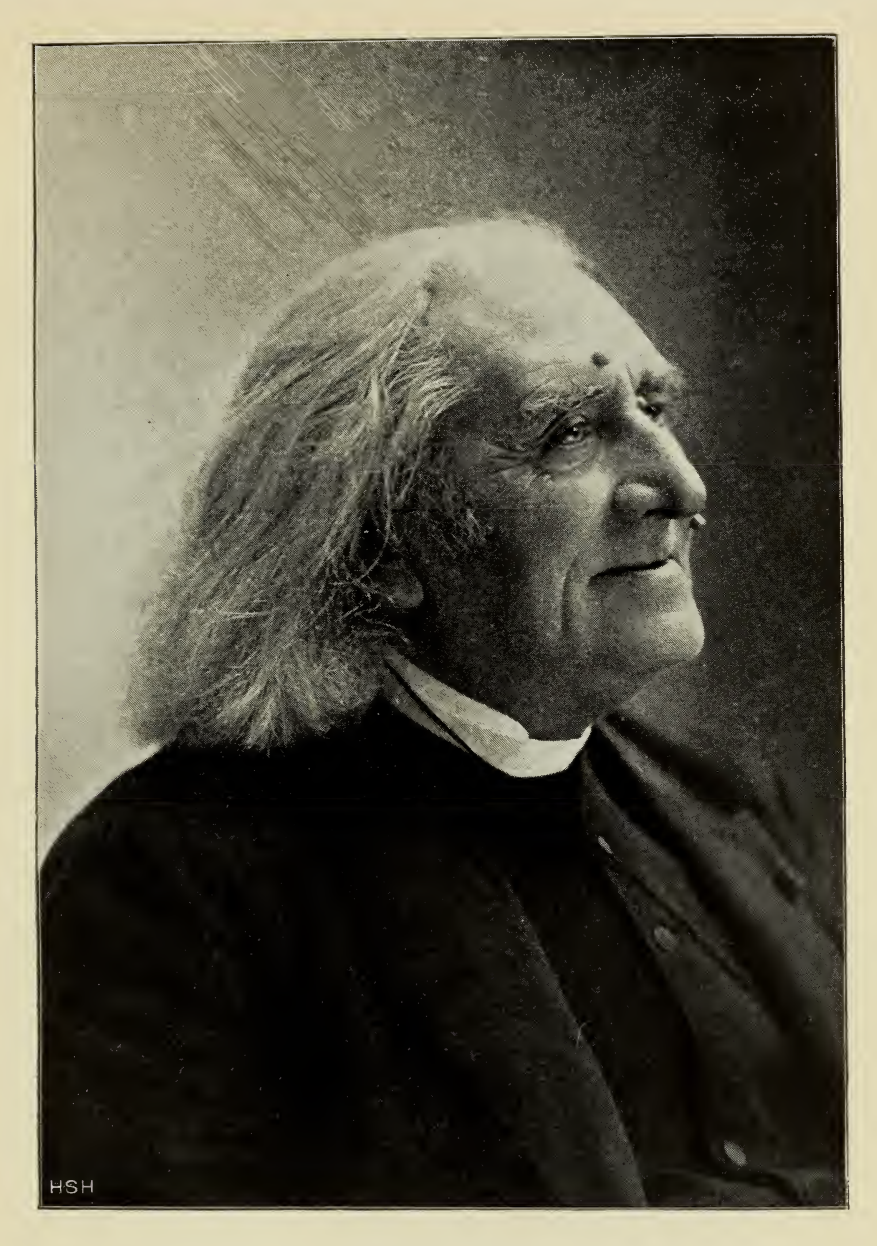
Wenn ich die Erscheinung Brahms' betrachte, so habe ich immer das Gefühl, er habe auf irgend ein Glück, auf irgend ein Ereignis gewartet, welches seinem Leben eine neue Wendung geben sollte. War es die Liebe einer edlen Frau, war es ein neues Amerika der Kunst? Es ist dies nur ein Gefühl für mich, ich könnte keine Beweise bringen. Aber ich sehe ihn immer mit offenen Händen dastehen, bereit, das Glück zu empfangen, welches doch nicht kommen will. Und das Leben verrinnt, und Brahms sieht mit Wehmut zu, und je weniger er noch von der Zukunft hofft, desto mehr richten sich seine Blicke in die Vergangenheit. „Die Melancholie

des Unvermögens", so hat Nietzsche das Wesen der Brahmsschen Musik bezeichnet. Das kann aber höchstens in dem oben ausgeführten Sinne zutreffen, denn als Künstler war Brahms so potent, wie nur irgend einer. Aber auch über seiner Kunst liegt jener wehmütige Hauch, auch seine Werke haben für mich jenes Bereitsein für etwas, was nicht kommen will. Er war eine innerliche, empfindsame Natur, vielleicht diente seine äußere Rauhheit nur dazu, die Weichheit seines Gemütes zu verdecken. Daß etwas Tragisches in Brahms' Leben war, fühlt wohl jeder, aber worin diese Tragik bestand, darüber sind bei der Verschlossenheit seines Wesens nur Vermutungen möglich.

Auch in seiner Kunst wurzelt er in der Vergangenheit, aber doch nur insofern, als er von ihr die Formen übernimmt. In seinem Wesen ist er durchaus ein Eigener.

Wir sahen, wie unser deutsches Lied in seinen Anfängen an die Bestrebungen der italienischen Musiker auf dem Gebiete des Musikdramas anknüpfte. In unserer Zeit nun schließt sich der Ring: die Reformen, die Richard Wagner auf dem Gebiete der Oper durchsetzte, führten eine entscheidende Wendung in der Geschichte des Liedes herbei. Ehe wir aber hierauf eingehen, haben wir noch einiger Liederkomponisten zu gedenken, die, obwohl unserer Zeit angehörig, sich von dem neuen Geiste derselben nicht durchaus ergreifen ließen. Jensen habe ich schon genannt. Ich habe ihn vor Brahms erwähnt, weil er viel abhängiger von Schumann ist, als dieser. Hugo Brückler wäre hier noch zu erwähnen, der früh verstorbene Freund Jensens.

Hugo Brückler 1845—1871



FRANZ LISZT

Brückler, der im ganzen (nach dem diesem Komponisten gewidmeten Aufsatze G. Kühls in der Musik) nur 36 Lieder als Lebenswerk hinterlassen hat, genießt bei vielen eine ganz besondere Hochschätzung. Wie weit dabei die Leidenschaft des Entdeckers mitspricht, können wir ununtersucht lassen. Ich muß gestehen, daß ich mich der Begeisterung für diese Lieder nicht anschließen kann. Gewiß ist „Das ist im Leben häßlich eingerichtet“ von Brückler gut deklamiert, aber — es ist auch sonst nichts; die Deklamation ist nicht in die Sphäre des eigentlich Musikalischen erhoben. Andere Lieder, die sonst etwas sein wollen, sind dafür dann wieder recht schlecht deklamiert. In ihnen macht sich eine recht greuliche Sequenzenwirtschaft breit.

Es sind noch drei Ausländer zu nennen, die mit bedeutendem Erfolge deutsche Lieder komponiert haben: der Russe Rubinstein, der Franzose Lassen und der Norweger Grieg. Alle drei mischen ihren Melodien nationale Elemente bei, am meisten und bewußtesten wohl Edvard Grieg, dessen anmutige, vom norwegischen Volksliede befruchteten Weisen in den Salons sich mit Recht großer Wertschätzung erfreuen. Rubinstein ist ein leidenschaftliches, explosives Talent, leider von großer Zuchtlosigkeit. „Der Asra“, „Es blinkt der Tau“ und „Ach, wenn es doch immer so bliebe“, das sind Lieder, die jedermann kennt, und die, wenn sie auch jetzt stark verblaßt sind, vor wenigen Jahren noch allenthalben gesungen wurden. Nicht nur seinen russischen und persischen Liedern hat er orientalische Melodie-Elemente beigemischt.

Edvard Grieg
geb. 1843

Anthon
Rubinstein
1829—1894

Eduard Lassen
1830—1901

Lassen, der seiner Geburt nach Norweger, seinem

Bildungsgange und seiner Sympathie nach Franzose war, hat das Unglück gehabt, durch seine seichten, französisch-sentimentalen Lieder bekannt zu werden. Die meisten, die bei Lassens Namen mit Entsetzen an „Allerseelen“ oder „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“ denken, haben keine Ahnung davon, daß es auch eine große Anzahl sehr schöner und ernster, künstlerisch durchaus vornehmer Lieder von ihm gibt. Ich muß Kretzschmar Recht geben, wenn er sagt, es lebe in Lassen etwas vom Geiste Bérangers. Es wäre ein verdienstliches Werk, wenn der Verleger sich entschließen könnte, eine strenge Auswahl unter den vielen Liedern Lassens zu treffen, damit die wirklich guten, wie „Es steht ein Berg in Flammen“ oder „Klinge, klinge, mein Pandero“, nicht unter den trivialen und schlechten für ewige Zeiten verschüttet werden.



Auf der Höhe, zu welcher Schubert das deutsche Lied geführt hatte, vermochten die Nachfolger es nicht zu erhalten. Schon mit Schumann beginnt der Verfall, schon bei ihm trennt im Liede die Musik sich vom Worte immer mehr und mehr. Die Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts waren bescheidene Diener des Dichters gewesen, die sich nur selten in ihrer Musik mehr erlaubten, als ein Hervorheben der sprachlichen und gedanklichen Schönheiten des Gedichtes durch bescheiden aufgesetzte Lichter. Der Komponist spielte in der Literatur des 18. Jahrhunderts ungefähr die Rolle, die im 19. Jahrhundert der Illustrator spielt, so zwar, daß der Dichter seine Lieder mit passenden Weisen vom Komponisten versehen ließ und mit diesen herausgab. Noch Goethe handelte gelegentlich so, und gewiß ist auf diesen Gebrauch, bei dem sich der Dichter als souveräner Herr, der Komponist aber als Lohnarbeiter fühlen mußte, die dilettantische Pfuscherei zurückzuführen, daß Goethe und auch Tieck bei den in „Wilhelm Meister“ und dem „Phantasus“ verstreuten Liedern eine genaue Schilderung der Komposition derselben geben, die ihnen vorgeschwebt haben mag, die sie aber doch unfähig waren, selbst niederzuschreiben. Nachdem dann bei Schubert das glücklichste Einvernehmen zwischen Wort

und Ton hergestellt war, ein Einvernehmen, bei dem keiner, weder Dichter noch Musiker, auf Kosten des andern glänzen wollte, sahen wir, wie schon bei Schumann sich das Verhältnis zu ungunsten des Dichters verschob. Und dann begann sich eine Tyrannei der Musik zu entwickeln, bei der schließlich das Gedicht nur noch Vorwand für das Gebilde des Musikers war.

War bei Schumann das Lied beinahe zum Stimmungsbilde für Klavier ausgeartet, dem die Singstimme gleichsam nur als programmatische Erläuterung beigegeben wurde, so wandte Brahms seine Aufmerksamkeit wieder der Ausbildung einer eindrucksvollen Singweise zu. Aber indem er diese nicht, wie die Meister des 18. Jahrhunderts, durch Sublimierung und Stilisierung der Sprachmelodie, sondern nur nach rein musikalischen Gesetzen formte, nahm auch er eigentlich nur wenig befruchtende Keime aus den musikalischen Elementen der Sprache auf. Seine Melodie wollte durch sich selbst bestehen und ohne engere Beziehung zum Worte durch sinnlichen Wohlklang und Kantabilität wirken. Die Grundsätze dieser Meister wurden allgemein angenommen, und so entwickelte sich aus dem bescheidenen und unterwürfigen Diener, welcher der Liederkomponist des 18. Jahrhunderts dem Dichter gegenüber war, ein Autokrat, der schließlich ganz seiner eigenen Wege ging. Was Wunder, wenn die Musik von der Dichtkunst nur die allgemeinste und oberflächlichste Anregung empfing, daß man auch nach den oberflächlichsten, nichtssagendsten Gedichten sich umsah, die eben der eigenen Phantasie einen möglichst weiten Spielraum ließen.

Wieder, wie zur Zeit Heinrich Alberts, war es das musikalische Drama, von welchem dem Liede neue Impulse gegeben werden sollten; die dritte Periode des deutschen Liedes knüpft sich eng an den Namen und die Kunstlehre Richard Wagners.

Richard Wagner 1813—1883

Die charakteristischen Merkmale des modernen Liedes sind alle auf ihn zurückzuführen, die leidenschaftlich gesteigerte Intensität der Tonsprache nicht nur, sondern auch vor allen Dingen jene haarscharfe Kongruenz zwischen Wort und Ton, eine Kongruenz, die dadurch entsteht, daß der Komponist in allen Teilen seines Werkes, auch in der scheinbar untergeordnetsten, Beziehungen zum Gedicht herstellt, daß in der Komposition nicht ein Motivchen ist, welches nicht durch Befruchtung vom Gedichte aus entstanden wäre.

Das Vermögen der Rezeptivität dem Gedichte gegenüber wurde durch Wagner unerhört gesteigert, und diesem Vermögen verdankt das moderne Lied den großen Reichtum an verschiedenen Formen. In der Tat, wenn wir die Lieder etwa von Richard Strauß oder Hugo Wolf durchblättern, so müssen wir erstaunt sein, welch reiche Nuancierungen wir hier treffen, von der realistischesten dramatischen „Szene“, einer Szene, wo, wie im „Feuerreiter“ oder den „Geistern am Mummelsee“ die handelnden Personen leibhaftig auftreten, bis zum streng stilisierten volkstümlichen Liede, von dem ganz naturalistischen Sprechgesange, wie im „Junggesellenschwur“ bis zu breit und flächig hingesetzten hymnenartigen Melodien, gewahren wir eine Mannigfaltigkeit der Abstufungen, die vor Wagner unmöglich gewesen

wäre. Die charakteristische Äußerung Carl Maria von Webers, „er wage sich nicht an Goethesche Gedichte, weil diese schon zu viel Musik enthielten“, hat für unsere Zeit eigentlich jeden Sinn verloren, und wenn Friedländer meint: Gedichte, wie Goethes „Füllest wieder Busch und Tal“ schienen unkomponierbar zu sein, so trifft das auf unsere Zeit ebenfalls nicht mehr zu. Es ist gewiß nur ein Zufall, daß wir von diesem herrlichen Gedichte bis jetzt keine ganz befriedigende Komposition besitzen.

Man mißverstehe mich nicht: Niemand kann mehr Bewunderung für die ungeheure musikalische Potenz haben, die sich in Schuberts und auch in Schumanns und Brahms' Liedern offenbart, und nichts liegt mir ferner, als in diesem Punkte Vergleiche mit der Gegenwart anstellen zu wollen.

Aber feinnerviger ist die Liedkomposition geworden, schärfer die Ohren des Komponisten, sowohl für den Klang des Gedichtes, als für die Kadenz der Worte, und reicher die Kunstmittel, die ihm zu Gebote stehen. Und der kunstreiche Meister Wieland, der sich und uns die Waffen schmiedete, ist Richard Wagner. In seinen Werken finden wir die Vorbilder des modernen Liedes, an ihnen lernen wir Treue gegen das Wort des Dichters, er lehrt uns, wann das Gedicht vom Musiker verlangt, daß er mit scharf geprägter Deklamation den Sinn zur höchsten Deutlichkeit zu bringen hat, und wann er mit schön geschwungenen Melodien den Worten Flügel verleihen muß.

Aber nicht nur das: in seinen Schriften ist seine

Kunstlehre niedergelegt. Dort lehrt er uns, den Anteil, den Singstimme und Begleitung an der Wirkung des Kunstwerkes haben, auf das genaueste abzuwägen. Und er warnt, hierbei nie „aus der Willkür des Musikers, als etwa bloß künstliche Klangzutat, sondern nur aus der Absicht des Dichters“ die Begleitung zu gestalten. „Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hatte.“

Das entspricht durchaus auch der Auffassung Schopenhauers, welche dahin geht, daß alle Künste, und also auch die Poesie, zur Verständlichung den Umweg über die Erscheinungswelt machen müssen, während einzig die Musik das Vermögen hat, unmittelbar vom Wesen der Dinge zu reden.

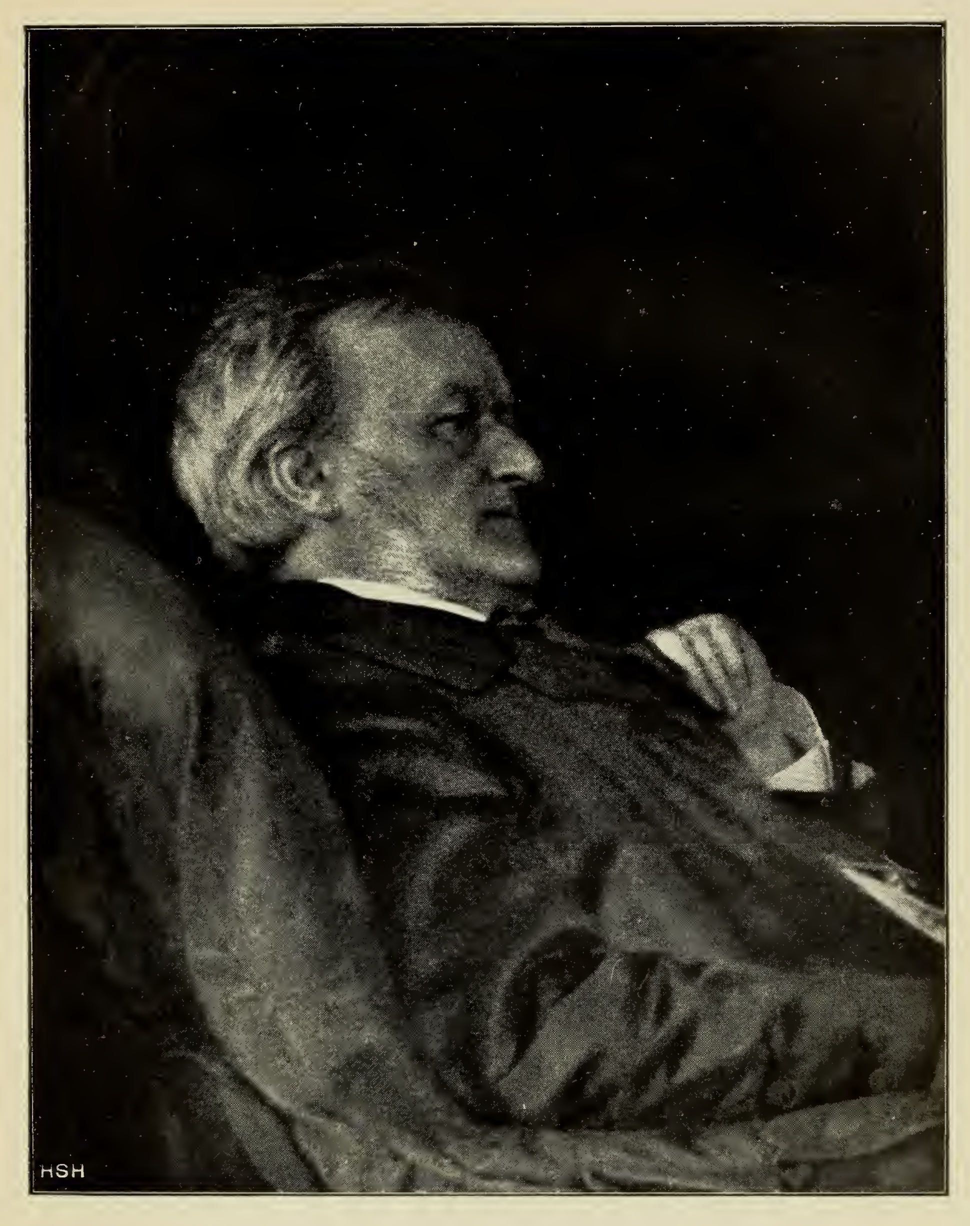
Der zusammengedrängte „dichte Punkt“ des Wortdichters nun gibt dem Tondichter das „Motiv“, aus welchem er dann durch Steigerung, Abschwächung und überhaupt durch Veränderung sein Gebilde schafft. Dieses Motiv kann je nach den Erfordernissen des Gedichtes ein instrumentales, es kann auch ein vokales sein. In Wagners „Fünf Gedichten“ haben wir in den „Träumen“ und in den „Schmerzen“ für beides je ein Beispiel.

Von fast noch größerer Wichtigkeit für die Entwicklung des Liedes, als diese Regelung des Verhältnisses zwischen

Singstimme und Begleitung, sind die eingehenden Untersuchungen, die Wagner über das Wesen des Sprachgesanges angestellt hat, und hier kommt er zu ganz überraschenden Resultaten, die vor allen Dingen unsere Ansichten über die Beziehungen von Sprach- und Gesangrhythmus zueinander auf ein sicheres Fundament stellen. Wir werden uns jenes von J. P. A. Schulz ausgestoßenen Notschreis über den „Gleichschlag" des Taktes entsinnen, der die eigentliche Poesie töte, und es wird uns noch gegenwärtig sein, mit welchem Freimute Carl Maria von Weber dem Dichter Müllner zugab, daß die Musik mit den Mitteln, über die sie zu jener Zeit gebot, nicht imstande sei, den ungeheuer mannigfaltig differenzierten Rhythmus einer sinngemäßen und feinfühligen Rezitation wiederzugeben. Er fügte aber hinzu, daß, wenn wir die Art und Weise kennten, in der aller Wahrscheinlichkeit nach die Griechen ihre Verse gesungen hätten, wohl die Musik der Sprache nichts schuldig bliebe.

Die Metrik und Rhythmik der Griechen hat in unsrer Poesie und in unsrer Musik eine große und verhängnisvolle Rolle gespielt. Leitet doch Westphal in seiner in den fünfziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts erschienenen musikalischen Rhythmik alle rhythmischen Formen der Musik von der griechischen Metrik ab.

Wagner weist nun zunächst nach, daß die griechische Metrik absolut unvollständig uns überliefert worden ist, nämlich ohne jene versöhnende Sprachmelodie, welche durch Hebungen und Senkungen gewisse Willkürlichkeiten des Rhythmus wieder ausglich.



Verlagsanstalt Bruckmann, München.

RICHARD WAGNER
LETZTE AUFNAHME NACH DEM LEBEN

Demnächst führt er aus, wie die griechische und die deutsche Sprache aus ganz verschiedenen Bildungsmomenten hervorgegangen sind und deswegen unmöglich denselben Bedingungen gehorchen können. In der Tat sei erst in neuerer Zeit der Versuch gemacht worden, ein von irgend welcher wirklichen Melodie gänzlich unabhängiges Versmaß dadurch zustande zu bringen, daß man den rhythmischen Versbau der Lateiner und Griechen zum Muster nahm.

„In einer Sprache," fährt Wagner fort, „die sich bereits zu vollster Prosa aufgelöst hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachorgans nur noch der Akzent, den wir zum Zwecke der Verständlichung auf Worte und Silben legen. Dieser Akzent ist aber durchaus nicht ein für ein- und allemal gültiger, wie das Gewicht der griechischen Prosodie ein für alle Fälle gültiges war, sondern es wechselt ganz in dem Maße, als dieses Wort oder diese Silbe in der Phrase, zum Zwecke der Verständlichung, von stärkerer oder schwächerer Bedeutung ist. Ein griechisches Metron in unserer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerseits den Akzent willkürlich zum prosodischen Gewichte umstempeln oder andererseits den Akzent einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Versuchen ist beides abwechselnd geschehen, so daß die Verwirrung, welche solche rhythmisch sein sollenden Verse auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verstandes geschlichtet werden konnte, der sich das griechische Schema zur Verständlichung über den Wortvers setzte."

Wagner findet für diese Ansicht einen Bundesgenossen in einem unsrer tiefsten und bedeutendsten Dichter: Friedrich Hebbel schreibt in einem Briefe an Pichler: „Nach meiner Meinung ist unsre Sprache bildungsfähig genug, die antiken Maße nachzuschaffen, wenn es sich um Übertragung eines Gehaltes handelt, der von ihnen untrennbar ist, aber nicht, sie aus sich selbst mit innerer Notwendigkeit hervorzutreiben, wie ein Spiegel, daß er treu und klar auffängt, ja, auch nicht rückwärts in den Gegenstand selbst verwandeln kann. Sie kommt wohl nicht weiter, wie zum Beispiel die lateinische, wenn sie reimt; es geht, aber es beweist auch nichts anderes, als daß es geht."

In konsequenter Befolgung des Wagnerschen Gedankenganges mußte für den Musiker nun auch die Cäsur fallen, die, unbekümmert um den Satz, den Vers in zwei Hälften zerschnitt.

Noch Franz hatte gesungen:

„Wenn der Frühling auf || die Berge steigt",

und bei Brahms treffen wir:

„Wie bist du mei || ne Königin".

Jetzt aber, wo der Zwang des vermeintlichen antiken Metron wegfiel, eröffnete sich für die Komponisten ein weites Feld rhythmischer Möglichkeiten. An die Stelle des durch die Cäsur auseinandergerissenen Verses, mit seinen angeblichen monotonen Jamben oder Trochäen tritt nun auch für den Komponisten die unendlich viel differenziertere Rhythmik, wie sie im Verhältnisse der Sätze zu einander liegt.

Wer wissen will, was das bedeutet, der rezitiere sich

ausdrucksvoll eines jener schönen Gedichte von Goethe, etwa den „Fischer“, eines jener Gedichte, welche, wie Wagner sagt, „von den Musikern gemeinhin als zu schön, zu vollendet für die musikalische Komposition bezeichnet werden“. Welch vollendeter Rhythmus! welche sinngemäße Cäsuren! Und will man behaupten, daß eine sinngemäße Rezitation die Goetheschen Verse in Prosa auflöst? Gewiß nicht! Denn hier hat ein künstlerischer Geist gewaltet, für den es keine Willkür gab, sondern bei dem Reim und Cäsur dort stehen, wo sie unser Sprachempfinden verlangt.

Und dann vergleiche er, welche sprachlich-rhythmische Monstrosität selbst das Genie eines Schubert aus der edlen, sinnvollen Rhythmik dieser Verse gemacht hat.

Auf die Ausführungen Wagners über den Endreim, den er nur in der Sprache der romanischen Völker für gerechtfertigt ansieht und den er bei uns durch den Stabreim ersetzt wünscht, brauchen wir weiter wohl nicht einzugehen. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß die Musik sehr wohl imstande ist, den Reim des Dichters nachzubilden. Wagner selbst beweist dies in den Meistersingern („und wie er's wollt, so konnt er's, das merkt ich ganz besonders“, oder „von Blüt' und Duft geschwellt die Luft“.

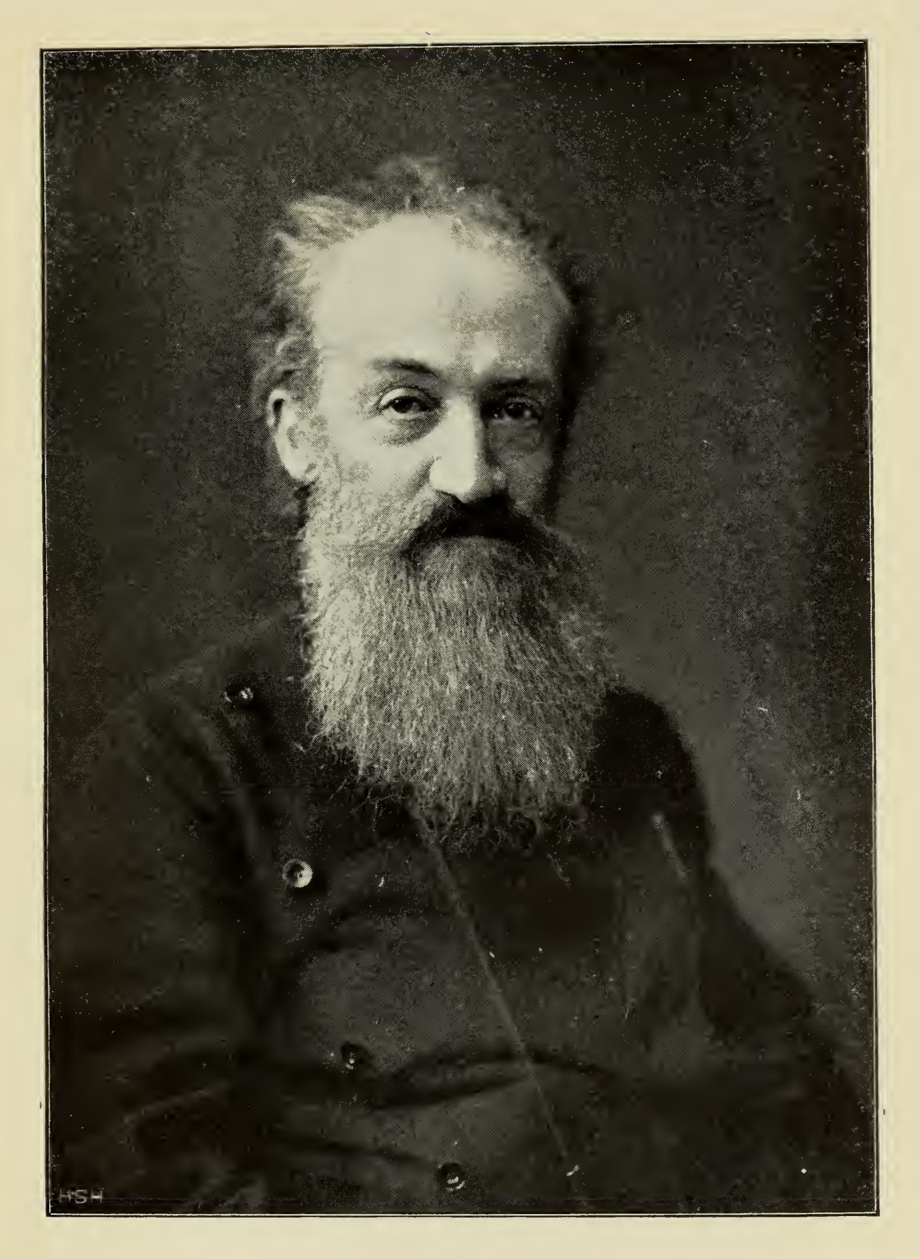
Aber natürlich wird sie dies nur dort tun, wo der Dichter durch kunstvolle Reimverschlingung die Aufmerksamkeit in besonderem Maße wachruft. Wo der Reim mehr belanglos und gleichgültig ist, bin ich allerdings auch der Meinung Wagners, daß „eine vollkommen dem Sinne entsprechende musikalische Komposition die

Verse in Prosa auflösen und aus dieser Prosa sie als selbständige Melodie wiedergebären muß". Hier, wie überall, entscheidet eben das Feingefühl des Komponisten.

Hat uns Wagner so sehr ausführliche Aufklärungen über sprachlich-musikalische Rhythmik gegeben, so begnügt er sich bei Besprechung der Übereinstimmung der musikalischen Harmonik mit der Kadenz der Worte mit dem Satze: „In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, mit enthalten." Und doch scheint mir, gerade das Auffinden der latenten Harmonie eines Gedichtes beanspruche das feinste Ohr, gerade in ihm läge das Schlagende und Überzeugende der Deklamation.

Wagner selbst behandelt sehr ausführlich die Modulationsgesetze in der musikalischen Deklamation. Ich möchte hier auf Mozarts „Veilchen" hinweisen, wo meines Wissens zum ersten Male der Versuch gemacht wurde, die einzelnen Phasen einer Handlung dadurch auseinanderzuhalten, daß jede ihre eigene Tonart erhielt. Die sich hierin aussprechenden modulatorischen Gesetze hat später vor allen Dingen Richard Strauß mit großer Konsequenz ausgebildet. Bei ihm kehren zur Schilderung analoger Stellen im Gedichte immer wieder die gleichen Tonarten wieder. (Man vergl. „Das Rosenband".)

Zweifellos ist es, daß das Gewicht eines Tones alteriert wird, je nach dem Akkorde, dem er innerhalb derselben Tonart angehört. Gerade darüber scheinen aber noch keine Untersuchungen angestellt worden zu sein. Und doch ist es klar, daß beispielsweise Frage, Behauptung oder Zweifel in einer Phrase weniger



ALEXANDER RITTER

durch Hebung und Senkung der Stimme, als vielmehr durch die harmonische Kadenz ausgedrückt werden.

Ich darf hier vielleicht auf einige charakteristische Beispiele verweisen.

Da ist zunächst der in seiner Einfachheit und schlagenden Wirkung unerreichte Anfang eines Liedes von Robert Franz:

„Mei Mutter mag mi net."
IV V I

Hier tritt der Grunddreiklang im zweiten Takte ein, und zwar, damit dem Worte „net" nicht gar zu viel Gewicht gegeben wird, aufs letzte Viertel des Dreivierteltaktes.

Sehr interessant ist auch das dreimalige h auf den Worten: „Der der sehnenden Minne Not" in den vielgesungenen „Nibelungen" von Max Schillings, welches durch jedesmal neue Harmonisierung einen immer verstärkten Nachdruck erhält.

Schuberts „Daß sie hier gewesen", in welchem Liede der Grunddreiklang erst im 14. Takte eintritt, habe ich schon erwähnt. Es wäre hier noch Liszts „Morgens steh ich auf und frage" anzuführen.

Wagner selbst hat sich nur gelegentlich mit der Liedkomposition beschäftigt: einmal in Paris, wo er, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, französische Romanzen und Gesänge komponiert hat; unbedeutende Sachen, absichtlich in einem leichten Stile gehalten, sind diese Lieder heute schon fast vergessen. Nur eine Komposition ragt unter ihnen hervor: „Die beiden Grenadiere", von Heine für Wagner ins Französische übersetzt. Ein Ver-

gleich dieses Werkes mit der Komposition des gleichen Gedichtes von Schumann ist sehr interessant. In beiden ist am Schlusse die Marseillaise verwendet. Aber während Schumann auf eine etwas primitive Weise die Worte des Gedichtes einfach dieser Melodie anpaßt, vertraut Wagner das französische Revolutionslied dem Klaviere an. Bei ihm bildet die Marseillaise nur den stimmungsvollen Untergrund, von dem sich die frei rezitierten Worte des Gedichtes desto schärfer abheben,

Bedeutend über diesen Liedern stehen die fünf Gedichte für eine Frauenstimme. Auch sie sind „Gelegenheitsgedichte", aber in jenem höhern, Goetheschen Sinne. Es ist ja allgemein bekannt, daß die Wagnersche Musik sich hier vermählt mit den Worten der von ihm schmerzlich geliebten edlen Frau Mathilde Wesendonk.

Verdankt das moderne Lied so Wagner außer dem leidenschaftlich gesteigerten Reichtum der Tonsprache auch die gesamte Kunstlehre, auf der es fußt, so ist doch eigentlich für die modernen Liederkomponisten der unmittelbare Anreger nicht Wagner, von dem wir ja nur wenige Lieder besitzen, sondern vielmehr Liszt.

Franz Liszt 1811—1886

Obwohl der Schwerpunkt des Lisztschen Schaffens bekanntlich auf der Instrumentalmusik liegt, so hat der Meister sich doch auch sehr intensiv der Liedkomposition gewidmet. Und so hat er, außer einzelnen Heften, wie den sehr schönen und bedeutenden „Tre Sonetti di Petrarca" einen ganz stattlichen Band Lieder, Balladen und Gesänge hinterlassen. Liszt war eine Wagner innerlich nahe verwandte Natur, und er ist, owohl er ganz unabhängig von diesem seinen eigenen Weg ge-

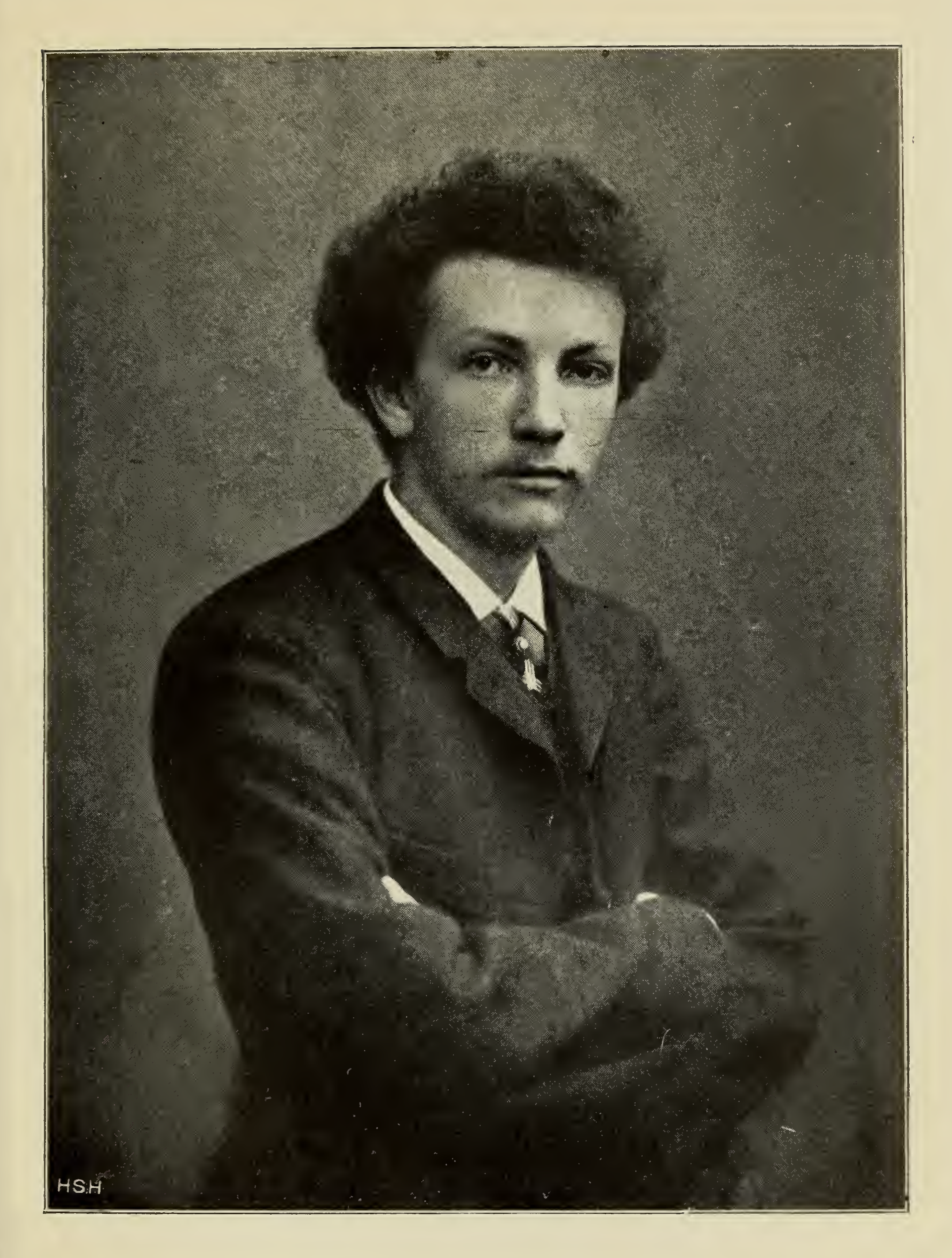
gangen ist, in seinen sinfonischen Dichtungen ebenfalls zur Einheit von Musik und Poesie gelangt. Ob er bei seinen Liedern von Wagner beeinflußt war, oder ob er ganz selbständig den Weg zum Ausdrucksliede gefunden hat, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist sicher, daß er die Wagnerschen Theorien auf das Lied viel konsequenter angewendet hat, als dieser selbst. Er hat uns eigentlich erst das ganz scharf umrissene, in allen Linien wahre, aus dem Geiste der Dichtung geborene Lied gegeben.

Natürlich stehen nicht alle Lieder von Liszt auf gleicher Höhe. Gewisse Eigentümlichkeiten seiner künstlerischen Persönlichkeit müssen wir auch in ihnen hinnehmen. So kommt es in den Lisztschen Liedern ebenso, wie in seinen andern Werken, hin und wieder vor, daß er eine frappante Harmonieverbindung, in vollständiger Vergessenheit seiner selbst und seiner Umgebung, wie verzückt immer wiederholt. Bei andern Liedern wird man daran zu denken haben, daß die deutsche Sprache eben doch nicht Liszts Muttersprache war. Bei seinem Geschmack und Stilgefühl wäre es ihm sonst gewiß nicht passiert, daß er aus Heines volksliedmäßiger Loreley eine große Szene gemacht hätte, so schön die Musik an sich auch ist, die er zu diesem Gedichte geschrieben hat.

Aber Lieder wie: „Der du von dem Himmel bist", „Es muß ein Wunderbares sein", „Wieder möcht ich dir begegnen", „Morgens steh ich auf und frage", „Nimm einen Strahl der Sonne", „Du bist wie eine Blume" und vor allen Dingen „Wo weilt er?" mit ihrer herrlichen, ganz aus der Situation und aus dem Geiste der Ge-

dichte gebornen Melodik sind für die spätere Lyrik vorbildlich geworden. Bewußt oder unbewußt hat sich ihnen keiner der späteren Liederkomponisten ganz entziehen können, auch die nicht, die auf einem ganz andern Standpunkt zu stehen vorgeben. Wir sind heutzutage die innige Vermählung zwischen Wort und Ton so sehr gewöhnt, daß uns die Lisztschen Lieder in dieser Hinsicht nicht mehr sehr auffallen. Anders aber noch das Publikum vor zwanzig Jahren. Es ist sehr interessant, was Hermann Kretzschmar in seinem schon mehrfach angezogenen Grenzbotenartikel von 1881 „Das deutsche Lied seit Schumann" über die Lisztschen Lieder sagt, und es ist auch heute noch beherzigenswert. Mit den oben aufgeführten Liedern ist die Reihe der Lisztschen Meisterlieder keineswegs erschöpft. Ich möchte hier noch vor allen Dingen den „König in Thule" nennen, sowie die Komposition der drei Lieder aus Schillers Tell, ferner „Schwebe, blaues Auge", „In Liebeslust", „Die drei Zigeuner" und die beiden innig frommen Maienlieder „Das Veilchen" und „Schlüsselblumen", bei denen man nur bedauern muß, daß so herrliche Musik an solche triviale Caplans-Poesie verschwendet ist. Überhaupt verleugnet sich in der Wahl der Gedichte leider nicht immer der liebenswürdige Kavalier, der den Damen und Herren der Weimaraner Gesellschaft, wenn sie ihm ihre Gedichte zur Komposition übergaben, dies nicht abschlagen konnte.





RICHARD STRAUSS

Liszt hatte bekanntlich einen großen Kreis junger Künstler um sich versammelt, auf die er anregend und befruchtend einwirkte, auch wenn sie nicht direkt im Schülerverhältnisse zu ihm standen. Ich nenne hier: Dräsecke, Damrosch, bis zu einem gewissen Grade auch Lassen. Sie alle schlossen sich in ihren Liedern dem Meister an. Zu wirklich selbständiger Bedeutung sind nur zwei gelangt: Peter Cornelius und Alexander Ritter.

Peter Cornelius 1824—1874

Cornelius ist ein überaus liebenswürdiges Talent. Nicht sehr stark, kennt er seine Grenzen sehr genau und geht über dieselben, wenigstens in seinen Liedern, nicht hinaus: fast immer ist es ein bescheidenes, aber inniges bürgerliches Glück, welches er besingt. Sei es nun, daß seine Melodien ihm von der Sehnsucht nach Vereinigung mit der Geliebten eingegeben werden, sei es, daß er der Braut einen Liederzyklus widmet. Oder er sendet auch wohl der fernen Geliebten kleine Liebesbriefchen: „Weit, weit von Weimar find' ich ein freundliches Asyl an einem kleinen Strome — ein Nebenfluß, wie ich eben ein Nebenmensch bin — da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollte ich denn, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen

Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war unter großen Wehen geboren, der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischem Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichtermusiker."

In diesen Worten hat man den ganzen Cornelius, wie er sich auch in seinen Liedern gibt: schlicht, herzlich und schalkhaft. Er hat wirklich etwas Traulich-Altväterisches. Es lebt etwas vom deutschen Märchengeiste Ludwig Richters in ihm.

Cornelius war ein sehr feinsinniger und begabter Dichter und hat in seinen Liedern meist eigene Gedichte in Musik gesetzt. Keiner hat, wie er, so viel Respekt vor den Kunstmitteln des Dichters. Ohne der Deklamation Zwang anzutun, weiß er mit großer Feinfühligkeit doch immer den Aufbau des Gedichtes zu erhalten. Seine Musik wirkt manchmal wie das Licht, wenn es auf einem schönen Glaskelche spielt und durch seine Reflexe die Formen noch mehr hervorhebt. Ungeheuer geistreich ist seine Behandlung des Reimes. Wo das Gedicht eine auffallende Reimstellung aufweist, hebt er diese hervor, indem er die Reime durch apart gestaltete Tonfiguren nachbildet.

Desto mehr muß es freilich auffallen, daß er in seinen „Drei Sonetten" (op. posth.) weder Strophenbau noch Reim hervorhebt, ja, ersteren durch Textwiederholungen geradezu zerstört.

Vielleicht neigt Cornelius, ähnlich wie Rückert, etwas zu Spielereien und Künsteleien? Ich denke hier an die Reimspielereien in der Partie des Barbiers von Bagdad. Ich denke aber auch an die bizarre und doch etwas äußerliche Art, wie er in seinem berühmten „Ein Ton" die Singstimme das ganze Gedicht auf dem einen Tone h rezitieren läßt.

Am bekanntesten von Cornelius sind vier Liedersammlungen geworden: die „Kleinen Lieder", „Trauer und Trost", „Die Brautlieder" und die „Weihnachtslieder". Eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheint soeben bei Breitkopf & Härtel, nachdem die Schutzfrist vor zwei Jahren abgelaufen ist.

Eine stärkere und männlichere Persönlichkeit wie Cornelius ist Alexander Ritter. In ihm finden die Theorien Wagners wohl den treuesten und verständnisvollsten Vertreter. In seinen Liedern ist nichts, was „aus der Willkür des Musikers und nicht aus der Absicht des Dichters" hervorgegangen wäre. An Feinheit des Sprachgefühles übertrifft er alle, die vor ihm gelebt haben, und unter den Späteren hat er nur einen Rivalen in diesem Punkte, der ihm gefährlich wird: seinen Telemach Richard Strauß. Ritter hat auf die Liedkomposition Strauß' einen ganz entschiedenen Einfluß ausgeübt. Zwischen Liedern, wie dem von Ritter: „In einem Buche blätternd fand ich eine Rose", und Strauß': „Ich trage meine Minne vor Wonne stumm", besteht eine ganz entschiedene Verwandtschaft.

Ritter gehört bis jetzt leider zu den übersehenen Liedersängern, und es steht fast zu befürchten, daß

Gegenwart und Zukunft sich nicht bereit finden lassen werden, das an seinem Andenken gut zu machen, was die Vergangenheit an dem Lebenden gesündigt hat. Man würde Ritter unrecht tun, wenn man seine Lieder mit denen vergleichen wollte, die unsere Zeit hervorbringt. So leuchtend und farbig sind seine Blumen nicht, um nicht neben denen von Richard Strauß, Hugo Wolf und anderen zu verblassen. Aber sie sind echte Naturkinder, auf der Wiese und im Wald gewachsen, und nicht künstlich aus Papier geschnitten und angeschminkt. Und das gibt ihnen ihren unvergänglichen Duft. Nein, wenn man Ritter gerecht werden will, so muß man ihn aus seiner Zeit heraus zu begreifen suchen. Damals, als die Lieder von Liszt und Cornelius so gut wie ganz unbekannt waren, noch vor zehn Jahren, da war er, der einzige Überlebende, ein Führer und Rufer im Streite, und in seiner Zeit ist seine sympathische Erscheinung unbedingt groß zu nennen.

Wer noch das Glück gehabt hat, von Ritter seines Umganges gewürdigt worden zu sein, der wird in seinen Liedern alle die Eigenschaften wieder finden, die den Menschen auszeichneten: Wärme der Empfindung, eine große Vornehmheit des Geschmackes und der Gesinnung, und heiliger Ernst mit seiner Kunst. Seine Melodien haben bei allem Schwunge etwas durchaus Stolzes und Knappes, was es verschmäht, mehr Worte zu machen, als unbedingt notwendig sind.

Ritters Gesichtskreis ist entschieden viel weiter, als der von Cornelius. Zwar hat er mit diesem die speziell deutsche Note gemeinsam, auch s e i n e Lieder gleichen



GUSTAV MAHLER

oft jenen freundlichen gotischen Stübchen, wo die liebe Sonne durch die hellen Fenster hereinscheint und man den Lärm der krausen Welt nur gedämpft vernimmt.

Und ein zweiter, beiden gemeinsamer Zug ist der zarte Minnedienst, den sie der schwärmerisch verehrten Frau Rosa von Milde widmen. Aber außerdem bieten Leben und Kunst Ritter viel ernstere und tiefere Probleme, als sie für Cornelius hatten. Leben und Kunst, sie waren ihm so innig verschlungen!

Gedichte, wie das „Gebet" (Hebbel), „Die Möwe" (R. Pohl), „Todesmusik" und vor allen Dingen die schwermütigen Lenauschen: „Heimatklang", „Neid der Sehnsucht", „Welke Rose", „Der Kranich", „Mahnung", „Sehnsucht nach Vergessen" und „Blick in den Strom" eröffnen ganz andere Perspektiven, als die heitere Zufriedenheit Corneliusscher Lyrik dies vermag.

Richard Strauß geb. 1864

Die Vollendung und Krönung des von Wagner und Liszt angebahnten neuen Liedstiles erblicke ich in den Liedern von Richard Strauß. Es ist wunderbar, wie dieser Künstler auf jedem Gebiete, welches er betritt, sofort zu Hause ist. Er hat einen Scharfblick für das Wesentliche einer Sache, wie keiner. Es wird einer späteren Zeit vorbehalten sein, die innere Verwandtschaft zwischen Strauß und Mozart nachzuweisen, und bei diesem Nachweise wird nicht nur die Straußsche Chromatik und Rhythmik, es wird nicht nur seine Fähigkeit, den dichterischen Gedanken restlos in das mütterliche Urelement der Musik aufzulösen, sondern es wird auch ganz besonders die Universalität des

Straußschen Schaffens herangezogen werden. Diese Universalität spricht sich auch in seinen Liedern aus.

Es gibt wohl keine menschliche Empfindung, die in ihnen nicht ihren Ausdruck fände. Da treffen wir schlichte Weisen, wir treffen Liebeslieder, Ständchen, Serenaden und Barkarolen. Oder der Komponist fühlt sich von älteren Dichtern beeinflußt, und dann entsteht das entzückende Rokoko-Rondo: „Muttertändelei“, das „Rosenband“ beschwört die Klopstocksche Zeit vor uns herauf, und es ist, als ob man alte Potpourri-Vasen öffnete und der leise Duft von Rosen, die vor hundert Jahren verwelkt sind, und von seidenen, vergilbten Bändern, die mit Versen bestickt sind, sich verbreitete. Dann dröhnt in Liedern, wie der „Steinklopfer“ oder der „Arbeitsmann“, wieder die Not unserer Zeit, der Marschschritt ferner Arbeiterbataillone erschallt. Oder er singt seinem Kinde weiche, heimliche Lieder von traumhafter Stimmung. Und gleich darauf offenbart sich uns die ironische, schlagend-witzige Seite seines Wesens in Liedern wie „für 15 Pfennige“, „Junggesellenschwur“, „Hat gesagt“ Und das alles ist mit einer ganz unglaublichen Treffsicherheit hingestellt, mit einer Treffsicherheit, die sich durch keinerlei Parteinahme den Blick trüben läßt. Auch in dieser Objektivität liegt eine Analogie zu Mozart. Gleich diesem steht Strauß der Welt als Künstler gegenüber. Der Anteil, den er an ihr nimmt, ist nur der des Künstlers. Als solcher, aber auch nur als solcher, wird er von seinem Stoffe aufs leidenschaftlichste hingerissen, und er ruht dann nicht, bis er seinen Gegenstand auf die größtmögliche Höhe getrieben hat.

Ich habe vorhin schon auf das persönliche Verhältnis hingewiesen, welches zwischen Strauß und Ritter bestand. Es ist zweifellos und wird auch von Strauß selbst bestätigt, daß Ritter großen Einfluß auf Strauß' Entwicklung gehabt hat. Er war es, der den in strenger Schule an den Meisterwerken der Klassiker Gereiften in den Geist der modernen Musik einführte. Aber wenn man das erste Liederwerk von Strauß betrachtet, die 8 Gedichte von H. von Gilm, op. 10, die vor der Bekanntschaft mit Ritter geschrieben sind, so muß einem klar werden, daß seine Natur Strauß über kurz oder lang von selbst zur modernen Musik führen mußte. Strauß kann bei Ritter nur eine Bestätigung für all das gefunden haben, was er tief in seinem Innersten dunkel ahnte. Denn in Liedern wie „Nichts" (op. 10, Nr. 2) ist eigentlich schon der ganze Strauß enthalten, wie er heute ist. Seine späteren Lieder bedeuten nur eine Steigerung und Bereicherung der Tonsprache, die damals schon sein eigen war.

Freilich bedeuten diese Lieder noch eigentlich nur tastende Versuche, mehr noch vielleicht das Liederheft, welches die Werkzahl 15 trägt. In op. 17 steht dann schon ein so reifes Lied, wie das Ständchen, in welchem Strauß das einzige Mal in seinem Leben Jensensche Pfade wandelt. Schumann und der ganze Kreis seiner Nachfolger hat sonst nie auf Strauß den geringsten Einfluß gehabt.

Jetzt folgen die beiden Werke, mit denen im Straußschen Schaffen alles Schwanken aufhört und mit Bewußtsein der ihm von seiner Natur vorgezeichnete

Weg beschritten wird: „Aus Italien“, und die schöne Klavier-Violinsonate, op. 16 und op. 18, und dann folgt op. 19 mit seinen scharf charakterisierenden Liedern: „Hoffen und wieder verzagen“, „Mein Herz ist kalt“, sowie „Breit über mein Haupt“ mit seiner hinreißenden Melodik. Hiermit ist die Zeit der Entwicklung abgeschlossen: op. 21, die entzückenden „schlichten Weisen“, ist schon ein ganz reifes Werk, welches uns Strauß auch auf dem Gebiete des Liedes, wie soeben vorher in „Don Juan“ auf dem der sinfonischen Dichtung, als souveränen Meister zeigt.

Die wichtigste Tat, die Strauß als Liederkomponist vollbracht hat, ist sein op. 27, vier Lieder nach Gedichten der modernen Dichter Henkell, Mackay und Heinrich Hart.

Im 18. Jahrhundert hingen Dichtkunst und Musik aufs engste zusammen: Jedenfalls sahen sich die Komponisten, wenn sie nach Vorlagen für ihre Werke suchten, zunächst bei denen nun, die ihnen am nächsten standen, den Zeitgenossen. Dieser Zusammenhang war, je länger, um so lockerer geworden. Schon Schumann und sein Kreis suchten in der Literatur nur nach Gedichten mit einem ganz bestimmten romantischen Inhalte. Brahms hatte einen sehr feinen literarischen Geschmack, und es sei ihm nicht vergessen, daß er schon im Anfange der achtziger Jahre ein Gedicht von Liliencron komponierte. Sogar zu so schweren Gedankengedichten, wie Gottfried Kellers „Abendsegen“, fühlte er sich hingezogen, ohne daß man allerdings sagen könnte, daß er dieses Gedicht mit seiner Strophenform bewältigt hätte. Aber im übrigen blieben gerade diejenigen

HANS PFITZNER

Lyriker, die mit ihren Werken etwas Besonderes wollten, Gottfried Keller, Conrad Ferd. Meyer, Paul Heyse, Hebbel, Hamerling, Martin Greif, Hermann Lingg, so gut wie unkomponiert.

Eine neue Dichtergeneration wuchs heran: Liliencron, die Brüder Julius und Heinrich Hart, Bleibtreu, Wilhelm Weigand, M. G. Conrad, dann später Richard Dehmel, O. J. Bierbaum, J. H. Mackay, Em. von Bodman, und wie sie alle heißen, brachten der Welt eine neue lyrische Schönheit, ein Blühen begann wieder, wie zur Zeit der Romantik, aber unsere Komponisten komponierten je nach der größeren oder geringeren Bescheidenheit ihrer literarischen Bedürfnisse ruhig weiter: entweder Scheffel oder Heine oder Lenau. Strauß war der erste, auf den die neue Schönheit, die sich in der modernen Lyrik offenbarte, befruchtend einwirkte. Dank dem hervorragenden Punkte, an dem er damals schon als Komponist stand, wurde sein Vorgehen auch sofort bemerkt und fand Nachahmung, so daß heute die Liederkomponisten wieder engste Fühlung mit dem dichterischen Geiste ihrer Zeit haben. Wie sehr dies zur Bereicherung nicht nur des Inhaltes, sondern auch der Form unsrer heutigen Lyrik beigetragen hat, braucht wohl nicht erst auseinandergesetzt zu werden.

Neben diesem neuen Geiste in der musikalischen Lyrik macht sich auch noch, ebenfalls von Strauß angeregt und eingeführt, ein seltsam historischer, archaisierender bemerkbar. Mit dem Verständnisse des Sammlers trägt man allerhand Kostbarkeiten verflossener Zeiten zusammen. Aber hier empfing der Komponist die Impulse

zu seinem Schaffen nicht aus dem Inhalte. Es war vielmehr der leise Duft ihrer Zeit, der ihnen noch anhaftete, das Verschollene, Kuriose, welches ihn zur Darstellung reizte. Nicht als ob er in diesen Liedern aus dem 18. Jahrhundert nun genaue Kopien des Stiles gegeben hätte, in welchem dieselben etwa von Mozart komponiert sein würden. Nein, über diesen Liedern liegt immer ein leis ironisierender Klang und bei allem Archaisieren atmen sie durchaus modernen Geist.



Ein ähnliches Verhältnis hat Strauß zu den Liedern nach Volksliedern, die er komponierte. Er unterscheidet sich hierin scharf von Gustav Mahler, von dem nachher die Rede sein wird. Es hätte ihm nicht gelegen, diese Gedichte noch einmal genau so zu singen, wie das Volk sie zu singen pflegt, sondern wie der Maler, der aus einer bescheidenen Feldblume das Motiv nimmt, aus welchem er ein reiches und prachtvolles Ornament entwickelt, ebenso empfängt Strauß mit der Freude des Künstlers die volkstümlichen Keime und gebiert sie dann wieder durchaus aus dem modernen und komplizierten Empfinden, welches seine Natur ist. Es sind auf diese Weise ganz reizende Lieder entstanden. Man kennt sie ja aus den Liederabenden unserer guten Sänger und Sängerinnen: „Hat gesagt", „Für 15 Pfennige", ferner die entzückenden „Himmelsboten zu Liebchens Himmelsbett", sowie die aus guten Gründen — sie sind technisch nur sehr wenigen erreichbar — seltener gesungenen „Junggesellen-Schwur" und die beiden „Elsässer Volkslieder". Im letzten dieser beiden hätte sich allerdings die Stimme der verstorbenen Mutter wohl

noch etwas transzendentaler und wesenloser gestalten lassen.

Soll man nun noch jedes einzelne schöne Lied von Strauß hier aufzählen? Das ist wohl nicht gut möglich. Nur aufs Geratewohl einige besonders leuchtende Blüten aus dem reichen Strauße seiner Lyrik: Da ist die ganz herrliche „Sehnsucht“ mit ihrer eigenen Naturstimmung, so ganz aus Einsamkeit und Sehnsucht gewoben, da sind die drei Lieder von Bierbaum, von denen das eine, „Weite Wiesen“, schon jetzt im Herzen der ganzen Nation lebt, wie nur ein Schubertsches Lied, da sind die weichen entzückenden Lieder, die Strauß seinem Söhnchen sang, und da sind endlich ganz besonders die herrlichen Lieder aus op. 39. Hier ist wirklich ein Lied schöner wie das andere.

Wie eigenartig und geistvoll ist hieraus das Lied der jungen Hexe (Bierbaum). Wie die beiden Seiten im Wesen der Hexe: die phantastisch-wollüstige und die warm-mütterliche in dem Schillern zwischen den beiden Tonarten G-dur und E-dur zum Ausdrucke kommen, das ist faszinierend. Auch das vielleicht grandioseste Lied, welches Strauß jemals komponierte, steht in dieser Sammlung: der schon erwähnte „Arbeitsmann“. Und dann noch das ganz wundervolle „Lied an meinen Sohn“ (Dehmel) mit der entfesselten Sturmnacht, von der sich der Gesang so wirkungsvoll abhebt.

Wo man aber auch das Straußsche Liederwerk aufblättern mag, überall trifft man auf hinreißende Seiten. Und selbst in den flüchtigst hingeworfenen lyrischen Skizzen wird man immer reizende und bezaubernde

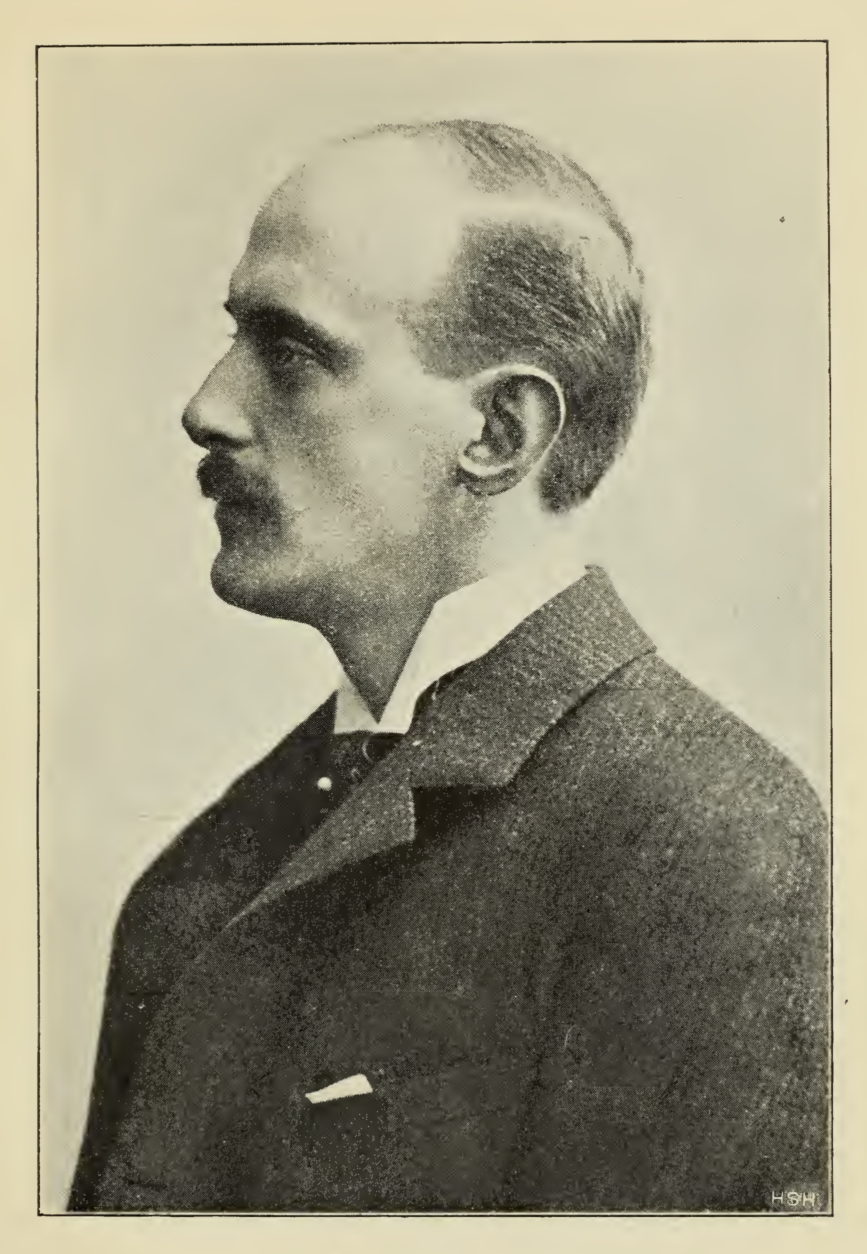
Züge treffen, man wird überall den Künstler sehen, den es gereizt hat, gerade dieses oder jenes einmal auszudrücken.

Es wäre noch ein Wort zu sagen über die Orchestergesänge von Strauß. Ich meine nicht die zahlreichen Klavierlieder, die der Meister für die Konzerte seiner Gattin Pauline Strauß-de Ahna nachträglich instrumentierte, sondern ich meine jene sechs großen Gesänge, die von vornherein als Orchestergesänge angelegt und die mit Klavier gar nicht denkbar sind. Die bedeutendsten und schönsten hierunter sind „Verführung“ (Mackay), „Nächtlicher Gang“ (Rückert) und vor allen Dingen „Notturno“ (Dehmel). Besonders letzteres in seiner eigenartigen mystischen Stimmung ist wundervoll ergreifend. Das ist eine ganz neue Tonsprache, die in diesem Gesange geredet wird.

Hans Sommer geb. 1837.

Wir müssen hier noch eines älteren Künstlers gedenken, der sich in schönen und wahrhaft empfundenen Liedern der neuen Richtung angeschlossen hat. Hans Sommer hat außer mehreren Opern eine große Anzahl von Liedern geschrieben, jedoch ist es ihm bedauerlicherweise noch nicht recht gelungen, damit ins Volk zu dringen, obwohl sich Meister Gura seiner eine Zeitlang warm angenommen hat. Der Grund hierfür liegt vielleicht in dem Mangel an glänzenden und warmen Farben, den die Sommerschen Lieder aufweisen. Soweit ich das Schaffen Sommers übersehen kann, liegt seine Stärke in volkstümlichen Liedern. Hier findet er anmutige und herzliche Töne.

Eines der größten Genies auf dem Gebiete der



MAX SCHILLINGS

Liedkomposition, ein Lyriker von seltenem Reichtum der Palette, war der vor zwei Jahren nach mehrjähriger geistiger Umnachtung verstorbene Österreicher Hugo Wolf. Wolf war, im Gegensatze zu Strauß, eine einseitige und begrenzte Natur. Er hat sich wohl auch auf anderen Gebieten, auf dem der Instrumentalmusik und der Oper, hier und da versucht. Aber eigentlich zu Hause ist er doch nur auf dem des einstimmigen Klavierliedes. Hier ist er allerdings einer der größten Meister aller Zeiten. Sein Schaffen trägt durchaus den Stempel des Genialen und Außergewöhnlichen. Perioden absoluter Sterilität wechseln ab mit solchen einer Fruchtbarkeit, daß man fast nicht begreift, woher er Zeit und Hände genommen hat, um all das in solch kurzer Zeit aufzuschreiben und zu gestalten, was aus seinem Innern an den Tag drängte. Dann dieser Goldglanz echtester Poesie, der über so vielen seiner Lieder liegt, die ungeheuer feine Intuition den Gedichten gegenüber und endlich die große Persönlichkeit seiner Tonsprache. Ja, die Persönlichkeit, darin liegt es, sie ist doch das Alpha und Omega aller Kunst, das sieht man deutlich an Hugo Wolf. Seine Lieder geben keine neuen Ausblicke. Sie haben nicht die neuartige Harmonik, nicht die ungeheuer differenzierte Rhythmik der Straußschen, in ihrer formalen Ausgestaltung bringen sie nichts, was nicht auch schon in Wagners dramatischer Musik vorhanden wäre, ihren Gegenstand bilden nicht etwa Gedichte, die einen ganz neuen Lebensinhalt verkündeten, und doch steht Hugo Wolf vor uns da als ein ganz origineller Geist, ein Künstler, dessen Handschrift man, wenn man sie einmal

Hugo Wolf 1860—1903

gesehen hat, stets sofort wiedererkennen wird. Er ist ein Eigner, der seine Anschauung von den Dingen hat, der seine Sprache redet. Und diese Sprache, sie ist ungeheuer reich: bald blühend und weich, bald herb und kantig, aber immer wahr und ergreifend.

Es mag sein, daß seine Melodien nicht in sehr weiten Bogen spannen, daß seine Themen manchmal etwas der Größe und Prägnanz entbehren: man vergißt das über der Intensität seiner Tonsprache.

Eichendorff, Mörike, Gottfried Keller sowie italienische und spanische Lieder in den freien Übertragungen Heyses und Geibels, das ist die Welt, in der er sich bewegt hat, außer diesen hat er nur noch zwei oder drei Hefte Lieder nach andern Dichtern: Scheffel, Reinick, Michel Angelo und Justinus Kerner geschrieben. Aber wie hat er auch in seinen Dichtern gelebt! Die Figur des edlen Möricke ist für alle Zeiten so untrennbar mit Wolf verbunden, wie Hans Sachs mit Richard Wagner; wo Verse von ihm auftauchen, da hören wir im Namen sofort Wolfs Musik dazu, durch welche jene verklärt sind.

Die Wolfsche Lyrik leitet ihren Ursprung nicht von Liszt her. Sie unterscheidet sich dadurch von der der anderen bisher besprochenen Komponisten. Ihre Stammväter sind: das Musikdrama Richard Wagners und die Lieder Schumanns. Von Schumann hat er die feine Empfänglichkeit für den Duft des Gedichtes. Während die andern modernen Meister gewöhnlich von der Versmelodie ausgehen und auch das thematische Material, welches sie für das Gewebe des sinfonischen Unter-

grundes benötigen, meistens aus dieser entwickeln, löst bei Wolf meistens jener unbestimmte, bald zartere, bald lebhaftere Glanz, der auf jedem echten Gedichte ruht, den musikalischen Einfall aus. Bald ist es der Glanz der Abendröte, bald die Schilderung der seelischen Zerrissenheit, bald eine Geberde, bald eine rhythmische Bewegung wie der Galopp eines Rößleins, was dem musikalischen Motive die Gestalt geben muß, auf dem dann das ganze Lied ruht. Gewiß, das ist auch nicht neu, aber so konsequent, wie bei Wolf, ist es noch nicht durchgeführt.

Nur selten kommt es bei Wolf zu einer frei ausströmenden Gesangsmelodie. Eher noch dominiert das erschöpfend detaillierte Tonbild, welches dem Begleitinstrumente anvertraut ist, über die Singstimme. Die Bildmäßigkeit der meisten Lieder Wolfs ist stärker, als bei irgend einem andern Komponisten.

Es ist auffallend, daß es Wolf, den doch persönlich ein freundschaftliches Verhältnis mit Detlev von Liliencron verband, nie zu unsrer modernen Lyrik hingezogen hat. Aber das liegt tief in seiner Natur begründet. Auch er ist in seiner Kunst ein Vollender, ein Abschließender, nicht ein Reformator. Als den Fortsetzer des von Schumann erstmalig angeschlagenen Tones Eichendorffscher Waldesromantik hat er sich selbst betrachtet. Aber auch jenem oben bezeichneten Schumannschen Liede, welches den ganzen Inhalt des Gedichtes am Klavier ausmalt, hat er die Vollendung und die Möglichkeit einer Existenz gegeben, indem er dem selbständigen instrumentalen Teile eine selbständige Singstimme gegenüberstellte.

In Wolfs Liedern ist nichts Unfertiges, nichts Brausendes und Gärendes, sondern in ihnen ist alles abgeklärter goldklarer Wein, in allen spricht sich eine reife Meisterschaft aus.

Und so zieht es ihn auch in der Literatur zum Abgeschlossenen, zu dem, was den Stempel technischer Vollendung trägt. Ueber die Gedichte Goethes, Eichendorffs, Kellers, des italienischen und spanischen Liederbuches, vor allem aber über die Mörikes, legt seine Musik den Glanz der Abendsonne. Man muß deshalb nicht glauben, daß in dieser Musik nicht ein heftiger und leidenschaftlicher Puls schlüge. Nein, die Gestalten, die in den 250 Liedern Wolfs vor uns auftauchen, sind voller glühendsten Lebens.

Wir alle kennen sie ja, diese Gestalten, und wir lieben sie: die Spröde, die sich dann aber schnell bekehrt die kecke Philine, den Rattenfänger mit seinen lustigen Weisen, den lustigen Seemann, den Glücksritter, den phantastischen Feuerreiter. Alle diese Figuren, uns immer schon teuer gewesen, sind es uns nun doppelt in der Verklärung Wolfscher Musik. In diesem wohlbekannten, innig vertrauten Kreise findet Wolf durchaus neuartige Töne, und innerhalb dieser Begrenzung steht ihm eine reiche Skala der mannigfachsten Empfindungen und Farben zur Verfügung. Alles das, was schon bei Früheren vorkommt, erscheint bei ihm ungeheuer gesteigert und verfeinert. Er deckt die feinsten Nervenfäden eines Gedichtes auf. Eine durchaus neue Empfindungswelt, ein ganz neuer dichterischer Inhalt lebt in seinen geistlichen Liedern. Auch hier ist es das

Bild, welches ihn beeindruckt: Da wandelt Josef mit Maria, das Knäblein ist auf dem Kreuze eingeschlafen; oder fanatische Beter knien in dämmerigen spanischen Kirchen, sie schlagen die Stirnen auf den harten Steinboden und führen verzückte Zwiegespräche mit den Heiligen, die auf den Altären stehen. Wolf hat eine gewisse Verwandtschaft mit Berlioz, dem von ihm sehr verehrten Meister. Auch er hat das Durchbohrende der Melodik und Harmonik wie Berlioz, dieses förmlich Quälerische. Aber wie viel inbrünstiger, wie viel gesteigerter noch ist die Tonsprache in Liedern, wie „Wunden trägst du, mein Geliebter", oder „Herr, was trägt der Boden hier", als etwa in jenem ergreifenden „quid sum miser"-Satze der Berliozschen Totenmesse.



Wenn ich nun auf die Mitlebenden eingehe, so muß ich vorausschicken, daß ich mich zu den Worten Spittas bekenne, der sagt: „Die Entwicklungstheorie ist heute dergestalt populär, daß keine bedeutende Erscheinung sich mehr zeigen kann, ohne sofort viele Hände geschäftig zu machen, sie in den großen Zusammenhang der Dinge einzufügen, wie man zu sagen liebt. Da die Mitlebenden zu solchem Werke durchaus nicht berufen sind, läuft es auf eine nutzlose und schädliche Spielerei hinaus.“

Bei Strauß durfte ich eine Ausnahme machen. Er steht auch in seinen Liedern heute schon als abgeschlossene, geklärte Erscheinung vor uns. Und außerdem berechtigt mich vielleicht eine jahrelange, innige Vertrautheit mit seinen Werken und seinem Stile, mit seinem ganzen Wesen dazu. Ich liebe ihn mit jener Liebe, von der oben bei Brahms die Rede war, und darf also vielleicht hoffen, ihn zu verstehen.

Max Reger

Dagegen muß ich bekennen, zu dem Schaffen eines Künstlers unsrer Tage noch gar kein Verhältnis gefunden zu haben. Es ist dies Max Reger, dessen ungeheuer große Fruchtbarkeit allein schon die größte Bewunderung herausfordert. Ich glaube, jeder wird bei ihm wohl das Gefühl haben, einer musikalischen Urkraft gegen-

über zu stehen, einer jener Naturen, in welchen der Quell immerfort sprudelt. Aber ich muß gestehen, daß mir die Einsicht in die Zusammenhänge, aus denen Lieder wie „Träume, träume“ oder „Freundliche Vision“ entstanden sind, zurzeit noch gänzlich fehlt. Reger spricht eine Tonsprache, die ich noch nicht verstehe, es hätte daher auch keinen Zweck, wollte ich den Eindruck schildern, den seine Musik auf mich macht.

Gustav Mahler

Eine der originellsten und interessantesten Erscheinungen unserer Zeit ist zweifellos Gustav Mahler. Gewiß gehört er, trotz seiner großen Erfolge, zu unseren verkanntesten Künstlern. Dem einen ist er nur der enorme Techniker, dem andern gar nur ein geschickter Amuseur. Schlagworte sind schnell geprägt, leider haben sie meistens keinen andern Erfolg, als das Bild einer Persönlichkeit ganz und gar unklar und falsch zu machen. Ganz besonders ist es die volksliedmäßige Seite des Mahlerschen Schaffens, die sehr häufig einem mokanten und ungläubigen Lächeln begegnet. Man traut ihm, dem raffinierten Techniker, dem Manne, der durchaus auf des Lebens Höhen wandelt, nicht zu, daß die Naivetät echt wäre, welche sich in seinen Werken ausspricht. Dabei verkennt man aber ganz, daß das Kunstwerk sehr häufig nicht aus dem eigenen Wesen, sondern gerade aus der Sehnsucht nach etwas geboren wird, was das eigene Wesen eben nicht besitzt. Gerade der Gefangene wird mit der brünstigsten Leidenschaft der schönen Natur gedenken. Und sollte aus dieser Empfindung, die doch gewiß echt und wahr ist, nicht auch ein echtes und wahres Kunstwerk entstehen können? Gewiß, Mahler

hat nichts von jener bäurischen, bodenständigen Natur, die einem Bruckner, einem Haydn eigen war. Im Gegenteile, er ist eine Natur von alter, fast etwas müder Kultur. Aber gerade deshalb zieht es ihn zum ganz Einfachen, zum Volksmäßigen, zu dem, was seiner Natur eigentlich fremd ist und immer fremd bleiben muß. Wie wenigen Künstlern ist es vergönnt, daß ihnen Leben und Kunst identisch ist! Nur den ganz großen! Goethe, Beethoven, sie konnten ihr Leben zur Kunst gestalten. Aber den meisten ist doch Kunst eine Überwindung des Lebens, etwas, was sich dem Leben gegenüberstellt, um sich seiner bewußt zu werden. „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.“ Dieses Wort von Schiller müssen wir uns immer gegenwärtig halten, wenn wir Erscheinungen, wie diejenige Mahlers, verstehen wollen. Er ist durchaus „sentimentalisch“ nach obiger Definition. Mahler ist vielleicht eine dem Romantiker E. Th. A. Hoffmann innerlich nahe verwandte Natur. Und auch bei diesem fliehen die Geister der Finsternis vor der erlösenden Stimme der Julia, die fratzenhaften Gesichter verschwinden, wenn deren einfachen, aber inbrünstigen Lieder ertönen, und milder Abendschein verbreitet sich dann dort, wo das Grauen herrschte.

Hat nicht Mahler etwas von jenem Kapellmeister Kreisler, dessen sensible Nerven vor der fratzenhaften Welt zurückschrecken, der sich gerne in die Klöster zurückzieht, denen er doch nicht angehören mag, und dort in den einfachen Weisen der alten Italiener Trost und



CONRAD ANSORGE

Beruhigung sucht für sein zerrissenes Innere? Mir ist es unverständlich, wenn in einem Mahlerschen Instrumentalwerke, nach einem jener mit der Phantasie eines Breughel, eines Hoffmann gemalten Sätze voll wilden, verzerrten Humors, dann ein Satz anhebt, voller Lieblichkeit, voller derber Volkstümlichkeit, daß nicht jeder fühlt, wie noch die Nerven des Komponisten zittern. Ganz anders verwendet Mahler hier die Volkslieder, wie etwa Bruckner, der gelegentlich auch einmal einen österreichischen Landler aus seiner Jugend uns aufspielt. Mahler erinnert mich dann immer an einen Knaben, der im Dunkeln singt, um das Grauen zu bannen, welches ihn befallen will. Er erinnert mich an einen Städter, der sein Leben in einem aufreibenden Kampfe mit mannigfachen Kulturmächten verzehrt, und der auf kurze Zeit in die Einfachheit ländlicher Verhältnisse flüchtet und sich nun mit um so größerer Liebe an alles dort festklammert, weil es ihm Heilung zu versprechen scheint und — weil er es wieder lassen muß. Und deswegen bewundert er dort wahllos alles, was sich ihm bietet, die trivialste Wendung verklärt sich ihm noch. Seht Ihr nicht den Glanz dieser Verklärung über jenen gewissen „Cornet-à-piston-Melodien“?

Das Volkslied, in seinen Instrumentalwerken einen großen Raum einnehmend, bildet bis jetzt fast den einzigen Gegenstand des Mahlerschen Gesangswerkes.

Es bleibt wenig über einzelnes zu sagen übrig, denn Mahler ist eine so einheitliche Natur, daß das, was man über eines seiner Werke sagt, für alle gilt. Man sehe sich seine Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

an, die längst in den Händen aller Welt sein sollten, um so mehr, als sie gar keine Schwierigkeiten für das Verständnis und die Wiedergabe bieten.

Neuerdings hat Mahler einen interessanten Versuch gemacht, indem er eine ganze Anzahl Lieder mit kleiner, kammermusikartiger Instrumentalbegleitung geschrieben hat. Die Zusammenstellung der Instrumente wechselt je nach dem Inhalte des Liedes: Bald sind es nur drei oder vier Blasinstrumente, bald ein Streichkörper, bald einige Blechinstrumente, oder auch Mischungen dieser drei Gruppen. Die Lieder selbst, die für Aufführungen im kleinen Raume bestimmt sind, sind hervorgegangen aus der wohl nicht ganz unrichtigen Auffassung, die Mahler mir gegenüber einmal äußerte, das Orchesterlied, aufgeführt und erdrückt zwischen zwei Instrumentalwerken, komme ihm vor wie eine kleine Statuette, die man hoch oben auf der Stadtmauer aufstelle. Von dieser Auffassung können natürlich Orchestergesänge, wie die oben angeführten Straußschen, nicht getroffen werden.

Max Schillings

Eine vornehme und echt künstlerische Erscheinung ist Max Schillings. Seine Stärke liegt in einer edlen, großzügigen und warm timbrierten Melodik. Am meisten liebe ich seine feierlichen Melodien. Sie haben wirklich Größe. Seine Leidenschaft hat etwas Verhaltenes, und auch über seiner Heiterkeit liegt ein leichter Schleier. Seine Kunst ist durchaus apollinisch. Viele seiner Lieder erfreuen sich schon großer Verbreitung, so „Julinacht", „Aus den Nibelungen", „Eros und die Biene", „Landschaft". Andern kann man weite Verbreitung prophezeien, so „Im Entschlafen" und dem großzügig-

phantastischen „Nächtliche Heide“. Am wenigsten steht der edlen Haltung seiner Musik das Tändelnde. Lieder wie: „Vöglein, ihr schlauen“, „Das mitleidige Mädchen“ oder „Jüngst sah ich den Wind“ hat Schilligs gewiß seiner Natur im Kampfe abgerungen.

Ludwig Thuille

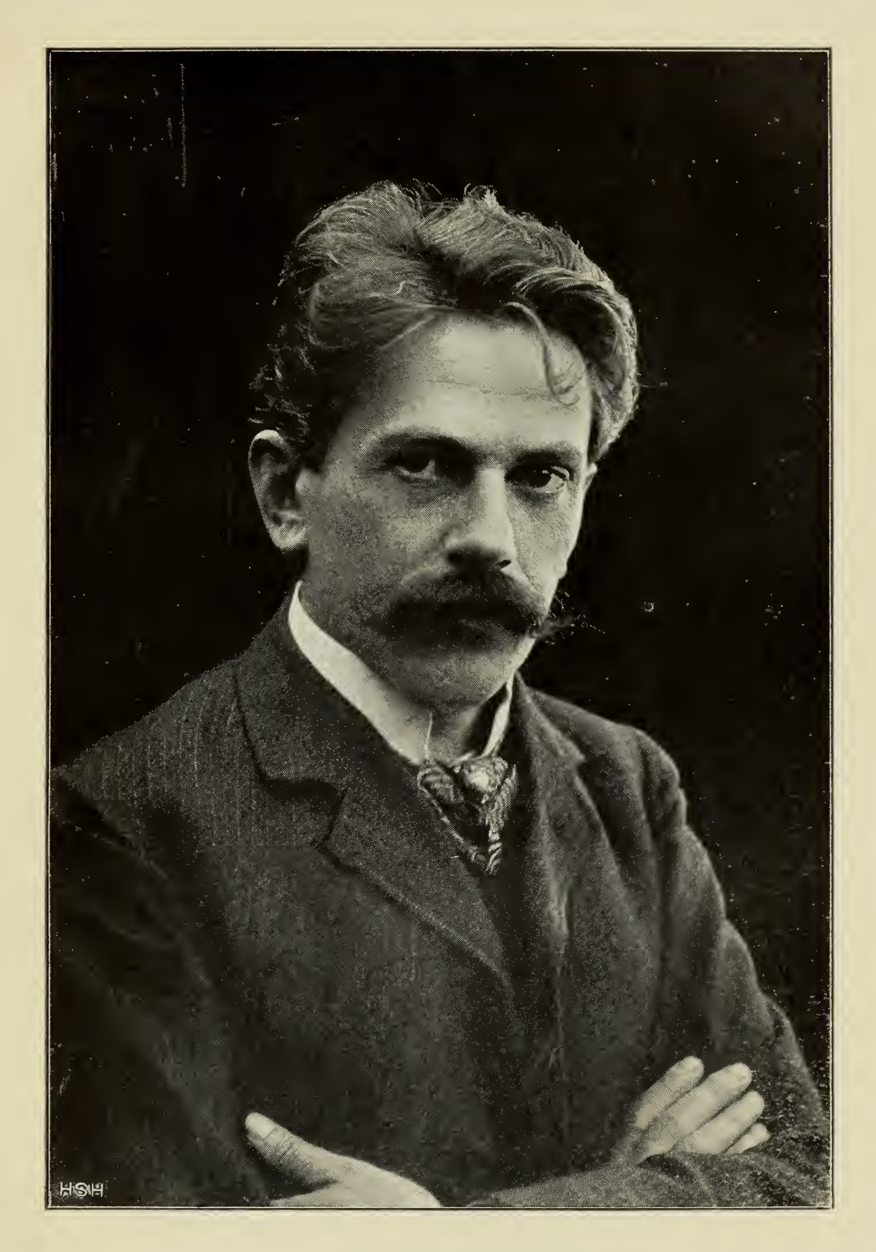
Sehr wohl steht dagegen eine gewisse volkstümliche Herzlichkeit und Schlichtheit dem durch seine reizenden Opern und seine gehaltvolle Kammermusik bekannt gewordenen Ludwig Thuille. In Thuilles Werken lassen sich deutlich zwei Perioden nachweisen. Die erste reicht bis zu opus 7, in ihr steht der Komponist ganz unter dem Einflusse alter Meister. In opus 12 zeigt er sich erstmalig vom modernen Geiste getroffen, und von da an verfolgt er in jedem neuen Werke die Ziele des Ausdrucksliedes mit größerer Sicherheit und Selbständigkeit.

Eine ganz persönliche Note in den Thuilleschen Gesängen ist jener Ton einer treuherzigen Sentimentalität, einer tändelnden Volkstümlichkeit, den so viele von ihnen aufweisen. Ich nenne hier nur: „Mädchenlied“, „Spinnerlied“, vor allen Dingen auch „Die Kleine“, „Der traurige Jäger“ und „Seliges Vergessen“. Schöne Lieder tieferen Inhaltes sind „Sehnsucht“, „Die junge Hexe“ sowie „Devotionale“.

Hans Pfitzner

Ein ungeheuer feinnerviger, sensibler Künstler ist Hans Pfitzner. Sein Geist geht durchaus aufs Abenteuerliche, Phantastische, Entlegene. Hier hat er Lieder geschaffen, die zum Schönsten aller Zeiten gehören. Merkwürdig, wie früh dieser Künstler seinen Ton gefunden hat! Schon in opus 2 steht ein Lied von einer ganz aparten Heimlichkeit. Ich meine „Immer

leiser wird mein Schlummer". Opus 4 enthält dann jenes ganz „Pfitznerische" „Es fällt ein Stern herunter", eine ganz geniale Eingebung und eines der schönsten Lieder, die ich überhaupt kenne. Die Skala Pfitzners ist sehr reich. Neben den zartesten Liedern, wie dem obengenannten oder dem „Wiegenlied" mit seiner eigenartigen, aus Traulichkeit und Schmerz gewobenen Stimmung, stehen solche von hinreißender Kraft, wie „Es faßt mich wieder der alte Mut" oder „Zorn", neben diesen dann wieder ganz leicht gewogene Sachen, wie „Gretel". Besonders zieht es Pfitzner immer wieder zu Eichendorff. Über ein Drittel seiner Lieder ist diesem Romantiker gewidmet. Da rauschen die Wälder, der Postwagen entführt die geliebte Tochter dem Elternhaus. Diese Lieder sind von einer starken Naturempfindung getragen. Ein leiser Hauch volkstümlicher Melodik klingt wohl auch durch. Es sind mir dies fast die liebsten Lieder von Pfitzner, und ich habe das Gefühl, daß Sachen, wie „Die Einsame", der „Nachtwanderer", „Zum Abschiede meiner Tochter", „Lockung", „Abschied", so recht aus der innersten Seele Pfitzners geflossen sind. Schwer verständlich ist mir allerdings, wie in diese vornehme Gesellschaft eine seichte Spielerei, wie die Rokoko-Gavotte „Sonst", oder gar eine sentimentale Mendelssohniade, wie „Der Gärtner", kommt. Schon das oben erwähnte „Gretel" bewegt sich doch in hinreichend ausgesungenen Tönen. Genie oblige! Ein Werk von genialer Haltung und welches den ganzen Pfitzner mit seiner Kraft und Originalität, mit seiner großen Orchestertechnik und seiner plastischen



LUDWIG THUILLE

Darstellungsgabe enthält, ist die Ballade für Baryton und großes Orchester: „Herr Oluf“.

Eine starke und eigenartige Persönlichkeit ist auch Sigmund von Hausegger. Seine Natur zeigt ein echt deutsches Gemisch von Derbheit und Zartheit, von Naivetät und Feierlichkeit, er gemahnt fast an Hans Sachs, wie er Sonntags in seinem Zimmer sitzt und feiertägliche, tiefsinnige Gedanken durch seinen Kopf gehen, während er doch vor wenigen Stunden erst seinen schnöden Scherz mit Beckmesser getrieben hat. In seinen ersten Liedern zeigt sich Hausegger ganz unter dem Eindrucke der formvollendeten Lyrik Conrad Ferdinand Meyers. Das „Schnitterlied“ und „Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator“ sind die Lieder, die diese Schaffensperiode kennzeichnen. Es fehlt ihr nicht an Kraft und Schwung. Aber vielleicht haftet ihr noch eine gewisse Trockenheit, eine Sprödigkeit der Farbengebung an. Diese scheint schon ganz überwunden in Liedern wie „Glaube nur“, „Genug“, „Über die Heide“ und vor allen Dingen dem ergreifend schönen „Lied des Harfenmädchens“. In dieser Schaffensperiode ist es auch, wo Hausegger seiner Freude an allerhand Schabernack freien Lauf läßt. Es entstehen die humorvollen und ausgelassenen Lieder, wie „Das Liebchen“, welches ganz fromm beginnt, während ihm, wie dem fidelen Ehepaar in der „Fledermaus“ bei jenem „O jeh“-Terzett, schon die Tanzlust in den Füßen zuckt, oder die Burleske „Mein Schweinchen“, das graziös-sentimentale Backfischliedchen „Sommer ist 'ne schöne Zeit“ und die Perle dieser Lieder: „Der Teufel ist fort“. Besonders

Sigmund von Hausegger

in diesem letzteren steckt ein geradezu genialer Humor. Ganz andere Töne schlägt Hausegger in der nächsten Liedergruppe an, Orchesterliedern nach tiefsinnigen und großartigen Kellerschen Gedichten („Stille der Nacht", „Unruhe der Nacht" und „Unter Sternen"). Hier zeigt er, daß es ihm, dem ausgelassenen Humoristen, keineswegs an ernster Größe fehlt. Sieben „Lieder der Liebe" für Tenor und Orchester ist die bis jetzt letzte Liedergabe Hauseggers. In diesem Cyklus, dem Gedichte von Lenau zugrunde liegen. scheint mir Hausegger bis jetzt sein Bestes gegeben zu haben. Lieder, wie „Das Mondlicht" mit seiner reichen Koloristik oder „Urwald, in deinem Brausen", nehmen in der Tat in unserer zeitgenössischen Liederproduktion einen sehr hohen Rang ein.

Conrad Ansorge

Viele unserer Musikliebhaber knüpfen große Hoffnungen an Conrad Ansorge. In Wien hat sich schon vor mehreren Jahren ein Verein gegründet, der den Namen Ansorges trägt und sich die Propaganda von dessen Werken zur Lebensaufgabe gemacht hat. Und unsre modernen Dichter, besonders Dehmel, vertrauen ihre Gebilde mit Vorliebe Ansorge zur Komposition an.

Nicht zu vergessen endlich, daß ein Künstler von großem Kunstverstand und feinem Empfinden, Dr. Wüllner, immer wieder und gewiß aus vollster Überzeugung für Ansorge eintritt.

Ich halte mich um so mehr für verpflichtet, diese gewiß nicht leicht wiegende Anerkennung, welche das Schaffen Ansorges findet, hier zu konstatieren, als ich selbst seinen Liedern keine große Begeisterung entgegenzubringen vermag.

Ich schätze Ansorge als einen vornehmen Künstler von feinem und eigenartigem Geschmack. Ich verstehe, daß nicht in vielen Komponisten durch aparte Gedichte so aparte Empfindungen ausgelöst werden wie bei ihm. Ich verhehle mir nicht, daß seine Lieder zum Teile wirklich in einer entlegenen Sphäre schweben. Aber ihr inneres Leben kommt mir nicht stark und lebhaft pulsierend vor. Ich vermisse in ihnen eine wahrhaft zeugende Potenz. Nur zwei haben mir einen stärkeren Eindruck gemacht: „Gib mir" und „Mein Stern".

Großes Aufsehen erregten vor einigen Jahren auf einer Tonkünstlerversammlung Gesänge von Ferdinand Pfohl. Literaturkundigere kannten allerdings den Komponisten aus seinen teils zierlich-barocken, teils anmutig-sentimentalen „Mondrondells" (nach Gedichten von Giraud-Hartleben) schon länger als einen unsrer feinsinnigsten und apartesten Liedersänger. Daß Pfohl noch so wenig bekannt ist, liegt vielleicht lediglich an der Spärlichkeit seiner Produktion. Ich bedaure dieselbe sehr, denn sein Schaffen hat durchaus eine eigene Note.

Eine sehr erfreuliche, gesunde und kräftige Erscheinung ist Arnold Mendelssohn. In seinen Liedern lebt etwas von jener deutschen innigen Einfalt, die uns in Humperdincks „Hänsel und Grethel" oder in Wolfrums reizendem Weihnachtsmysterium so sehr entzückt. Die Lieder, in denen er diese Töne anschlägt, sind mir die liebsten. Ich nenne hier vor allen Dingen: „Dem Töchterchen zum Geburtstage." Auch humorvolle Lieder gelingen dem Komponisten ausgezeichnet, wie das allerdings etwas Wolfisch anmutende „Nächtliche Ständchen" oder

Arnold Mendelssohn

der „Husar“ beweisen. Für die Goetheschen Harfnerlieder oder die Hymnen Nietzsches kommt es mir vor, als wenn es Mendelssohn etwas an Größe der Melodik fehlte.

Es ist bedauerlich, daß Mendelssohn sich in der Sprachbehandlung nicht modernen Grundsätzen angeschlossen hat. Deklamationen, wie die im „Fischerlied“, lassen sich doch kaum rechtfertigen.

Noch ferner stehen dem neuen Liedstile Eugen d'Albert und Felix Weingartner. Doch möchte ich von letzterem seine ganz reizende „Post im Walde“ nennen, in der die harmoniefremde Fanfare so pikant wirkt.

Außer diesen Komponisten ist mittlerweile noch eine jüngere Generation herangewachsen, die unsere Zuversicht für die Zukunft unseres deutschen Liedes stärkt. Ich nenne hier Ernst Böhe, den jungen hochbegabten Schöpfer der so schnell zur Berühmtheit gelangten sinfonischen Gemälde nach der Odyssee. Seine Lieder liegen zum größten Teile hinter diesem Werke und bedeuten eigentlich mehr Verheißungen für die Zukunft; nur sein opus 5, „Oktoberlied“ und „Der Landstreicher“, ist schon Erfüllung und ebenso der „Nachtsturm an der Ostsee“. Das sind schöne, kräftige Lieder von ernster und vornehmer Haltung. Auch „Die Stadt“ (op. 4, Nr. 1) mit ihrer eigenartigen Nebelstimmung könnte man hier noch nennen.

Ein sehr fruchtbares, vornehmes Talent von durchaus moderner Tendenz ist auch Waldemar von Baußnern.

Anton Beer-Walbrunn hat sich nur vorübergehend mit Liedern beschäftigt, dann aber sehr schöne Sachen, allerdings von mehr konservativer Haltung, geschrieben.



MAX REGER

Auch Adolf Sandberger und Josef Schmidt nehmen in ihren Liedern mehr eine vermittelnde Stellung zwischen dem modernen Geiste und einer älteren Auffassung vom Liedstil ein. Vornehme, stimmungsvolle, besonders in harmonischer Beziehung interessante Lieder schrieb Felix vom Rath. Auch der sehr junge Claus Pringsheim wäre hier zu nennen, sowie Reiter, Streicher und van Eycken. Und dann noch die Namen einiger Komponisten, deren Schaffen mir weniger bekannt ist, die aber als Lyriker ebenfalls mehr oder weniger hervorgetreten sind.

Da ist Oskar Fried, der mit seinem Chorwerke „Das trunkene Lied" großes Aufsehen erregte, dann R. Buck, Curt Schindler, ein liebenswürdiger Künstler voll zarten und humorvollen Empfindens, ferner F. Mikorey, der junge Dessauer Hofkapellmeister, dann E. O. Nodnagel, R. Buck, W. Maucke. Endlich die Wiener R. Gound, Oskar Posa und die Berliner W. Berger und Robert Kahn. Sie alle haben sich mehr oder weniger der neuen Richtung angeschlossen. Die einen mehr auf stärkere Stilisierung bedacht, die andern nur ein möglichst scharfes Herausarbeiten des dichterischen Details erstrebend. Aber bei allen fällt erfreulich auf das gute Verhältnis, in dem moderne Musik und moderne Literatur zu einander stehen. Die Programmbücher mancher „modernen Liederabende" sind Anthologien moderner Lyrik, oft vom erlesensten Geschmacke, und selbst da, wo vielleicht die musikalischen Qualitäten der Lieder geringer sind, trifft man doch höchst selten auf musikalische Vergewaltigungen der Gedichte. Das

allgemeine Niveau ist entschieden höher, als noch vor etwa 15 Jahren, wo Liszt, Cornelius und Alexander Ritter mit ihren wahrhaftigen Liedern allein dastanden.

Und somit sind wir am Ende angekommen. Was die Zukunft bringen wird, ist uns verschlossen; das hängt nicht von Ansichten und Theorien ab, sondern von Persönlichkeiten. Wir wollen uns an der blühenden Gegenwart unseres Liedes erfreuen und an allen echten und kräftigen Erscheinungen, die aus Eigenem schöpfen und es verschmähen, an der Vergangenheit zu schmarotzen. — Unsere Meister können wir ja ohnehin nicht vergessen, so fest sind sie uns ans Herz gewachsen, so sehr ist unsere eigene Persönlichkeit von dem durchtränkt, was sie uns hinterlassen haben.



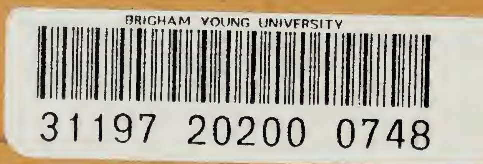
Werke, die der Verfasser bei seiner Arbeit benutzte:

Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert.
Schneider, Das musikalische Lied.
Reißmann, Geschichte des deutschen Liedes.
Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert.
Kretzschmar, Das deutsche Lied seit Schumann.
Burkhardt, Beiträge zum Studium des deutschen Liedes.
L. H. Fischer, Gedichte des Königsberger Dichterkreises.
Eitner, Heinrich Alberts Musikbeilagen zu den Gedichten des Königsberger Dichterkreises.
Rietsch, Die deutsche Liedweise.
Spitta, Zur Musik.
Kreißle, Franz Schubert.
Bitter, Löwes Selbstbiographie.
Batka, Robert Schumann.
Procházka, Robert Franz.
Kalbeck, Johannes Brahms I.
Haberlandt, Hugo Wolf.
Decsey, Hugo Wolf.
Niggli, Adolf Jensen.
R. Wagners Briefe und Schriften.
Brockhaus' Konversationslexikon.

GEDRUCKT BEI IMBERG & LEFSON IN BERLIN W.

DATE DUE

APR 2 7 1988			
MAR 0 7 1989			
JUN 1 4 2006			
MAR 1 5 2006			
APR 1 0 2010			


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 20200 0748

